

Искусство КИНО

7 1977



Искусство кино

1977

7

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

На обложке и вкладке — кадры из фильма «Солдаты свободы».
Сценарий Ю. Озерова, О. Курганова при участии:
Димитра Методиева и Атанаса Семерджиева (НРБ),
Збигнева Залусского (ПНР), Пэтрэ Селкудяну (СРР),
Богуслава Хнеупека (ЧССР).
Режиссер Ю. Озеров. Оператор И. Слабневич.
Художник А. Мягков. Композитор Ю. Левитин.
«Мосфильм» при участии киностудий «За игрални филми» (НРБ), «Мафильм» (ВНР), «ДЕФА» (ГДР),
ПРФ «ЭФ» (ПНР), «Букурешти» (СРР),
«Баррандов», «Колиба» (ЧССР), 1976 г.

На 1-й стр. обложки
Лето 1944 года. Встретились братья по оружию — советский десантник и словацкий партизан.
Сашко — Н. Караченцев, Штефан — И. Райнияк

На 2-й стр. обложки
Сталинград января 1943 года

На 3-й стр. обложки
Москва, Кремль, 31 июля 1944 года.
Совещание в Ставке Верховного Главнокомандующего

На 4-й стр. обложки
Май 1945 года. Прага приветствует освободителей

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 18.IV.1977 г.
А10416. Подп. к печати 1977 г.
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$
Печ. л. 12. усл. п. л. 14
Тираж 54 000 экз. Заказ. 964
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов, Московской области.

3

Участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге

Дорогие товарищи!

С большой радостью приветствую нынешний фестиваль советского киноискусства, который проходит в преддверии 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции. С первых лет Советской власти, на всех этапах героической истории нашего государства деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека, в создание развитого социалистического общества.

И сегодня у советского кино есть заметные успехи. О них по праву говорилось на XXV съезде КПСС. В лучших картинах впечатляюще раскрывается духовный и нравственный мир современника, идейные и моральные истоки ратных подвигов героев Великой Отечественной войны, вдохновляющая революционная правда Октября. Такие произведения обогащают социальное мышление народа, его историческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали.

Кино — боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа.

Вдохновенный творческий труд деятелей кино, требующий щедрой отдачи духовных сил, таланта, снискал глубокое уважение народа.

Важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность.

Советские люди встречают 60-летие Великого Октября новыми достижениями в решении выдвинутых XXV съездом КПСС задач коммунистического строительства, сохранения мира на земле. Они ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека.

Желаю участникам и гостям кинофестиваля, всем советским кинематографистам больших творческих успехов.

Л. БРЕЖНЕВ.

Генеральному секретарю Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза товарищу Брежневу Леониду Ильичу

Дорогой Леонид Ильич!

Мы, участники и гости X Всесоюзного кинофестиваля, до глубины души взволнованы Вашим теплым приветствием, высокой оценкой роли кино в воспитании человека, в создании развитого социалистического общества, Вашими добрыми пожеланиями творческих успехов работникам кинематографии.

Мы каждодневно ощущаем заботу Коммунистической партии и Ваше личное внимание к развитию советской кинематографии, воспринимаем их с глубокой благодарностью и чувством высокой ответственности. Быть боевым помощником партии, участвовать в формировании мировоззрения советского человека, творить для народа и во имя счастья народа — нет ничего более важного и почетного для советского художника.

Высокая оценка роли кинематографии в жизни советского общества предъявляет особые требования ко всем работникам кино. С полным пониманием и поддержкой воспринимаем мы Ваши пожелания, дорогой Леонид Ильич! Мы считаем своей главной задачей совершенствовать мастерство, создавать кинофильмы, в которых воплотились бы величие дел советского народа, красота духовного облика нашего современника — строителя коммунизма, фильмы, сочетающие глубину размышлений и гражданскую зрелость с художественной яркостью и зрелищностью.

Художники кино понимают, что каждое их произведение обращено к массовой, многомиллионной аудитории, рассчитано на коллективное восприятие и сопереживание. Качество фильма и эффективность его использования в воспитательной работе — вот то главное, что составляет основу нашей деятельности. Это налагает на нас особую ответственность за каждый шаг в искусстве.

За шестьдесят лет, прошедших с октября 1917 года, советские кинематографисты создали подлинную кинолетопись пути Советской страны, героической истории нашей партии и народа. И сегодня большая честь для нас, работников кинематографического цеха искусства, запечатлеть трудовой подвиг народа, исторические успехи нашей родной Коммунистической партии, Советского правительства в борьбе за счастье людей, за мир во всем мире.

Дорогой Леонид Ильич! Понимание того обстоятельства, что лучшее из созданного советскими кинематографистами является неотъемлемой частью художественной культуры народа, — вдохновляющий стимул для нашего творчества.

Работники советского кино преисполнены энтузиазма создавать произведения, которые будут пользоваться признанием народа, партии. Все силы души и таланта мы отдадим тому, чтобы выполнить задачи, поставленные XXV съездом КПСС перед работниками искусства, тружениками экрана.

г. Рига

19 мая 1977 г.

Представляем лауреатов

По разделу документальных и научно-популярных фильмов:

Первую премию за лучший полнометражный фильм присудить кинофильму **«Повесть о коммунисте»** Центральной студии документальных фильмов за глубокое и яркое повествование о жизни коммуниста, о творческой и созидательной, партийной и государственной деятельности Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

Первую премию за лучший короткометражный фильм разделить поровну:

кинофильму **«Вернулся солдат с фронта»** Киностудии научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана и кинофильму **«Председатель Малинина»** Ленинградской студии документальных фильмов.

Вторую премию за лучший короткометражный фильм разделить поровну:

кинофильму **«Прядильщицы»** киностудии «Таллинфильм» и кинофильму **«Краски, которые дарит природа»** киностудии «Туркменфильм».

Премию за лучшую операторскую работу присудить кинооператору Украинской киностудии хроникально-документальных фильмов **Э. Тимлину** за съемки полнометражного фильма «Огни Приднепровья».

Специальную премию присудить полнометражному фильму **«Корабль принял имя»** киностудии «Беларусьфильм» за раскрытие темы воспитания у подрастающего поколения чувства интернациональной солидарности.

По научно-популярной кинематографии:

Первую премию за лучший полнометражный фильм разделить поровну:

кинофильму **«У истоков человечества»** киностудии «Киевнаучфильм» и кинофильму **«Круг жизни»** Свердловской киностудии.

Первую премию за лучший короткометражный фильм присудить кинофильму **«Природа»** Рижской киностудии.

Вторую премию за лучший короткометражный фильм разделить поровну:

кинофильму **«Загадки живой клетки»** киностудии «Леннаучфильм» и кинофильму **«Этот удивительный Никозан»** киностудии «Казахфильм».

Премию за лучшую операторскую работу присудить кинооператору киностудии «Центрнаучфильм» **А. Климентьеву** и военному летчику **Зотову** за съемки фильма «Мастерство».

Премию за лучший дикторский текст присудить **В. Аксенову**, автору текста полнометражного фильма "Дорогами НТР" киностудии «Леннаучфильм».

За лучший киножурнал:

Первую премию разделить поровну:

киножурналу **«Ленинградская кинохроника» № 5 1976 года** Ленинградской студии документальных фильмов и киножурналу **«Падомью Латвия» № 3 1976 года** Рижской киностудии.

Вторую премию присудить киножурналу **«Хочу все знать» № 109** киностудии «Центрнаучфильм».

Специальные дипломы жюри:

Кинофильму **«Ленин. Последнее подполье»** киностудии «Центрнаучфильм» за раскрытие одной из страниц биографии вождя Великой Октябрьской социалистической революции В. И. Ленина.

Кинофильму **«С Лениным в сердце»** Украинской киностудии хроникально-документальных фильмов за волнующий рассказ о ветеране Великой Октябрьской социалистической революции коммунисте В. Е. Васильеве.

Кинофильму **«Антанас Снечкус»** Литовской киностудии за воплощение на экране образа коммуниста-ленинца, партийного и государст-

венного деятеля, первого секретаря ЦК КП Литвы А. Снечкуса.

Кинофильму **«...На свете есть Самед Вургун»** киностудии «Азербайджанфильм» за публицистический рассказ о жизни и деятельности азербайджанского советского поэта-интернационалиста С. Вургуна.

Кинофильму **«Свет свободы»** Грузинской киностудии научно-популярных и документальных фильмов за интересный кинорепортаж о создании единого социалистического Вьетнама.

Кинофильму **«Зеркало жажды»** Рижской киностудии за интересное кинематографическое решение актуальной проблемы нравственного воспитания.

По разделу художественных фильмов:

Специальный приз и диплом жюри фильму **«Доверие»** совместного производства киностудии «Ленфильм» (СССР) и «Феннадафильм» (Финляндия) за художественное решение темы ленинской национальной политики и борьбы Коммунистической партии за претворение в жизнь политики мирного сосуществования.

Главную премию фильму **«Восхождение»** (киностудия «Мосфильм»), особо отмечая работу режиссера-постановщика **Л. Шепитько.**

Главную премию фильму **«Древо желания»** (киностудия «Грузия-фильм»).

Главную премию фильму **«Соната над озером»** (Рижская киностудия) за интересное решение морально-этической темы.

Премию фильму **«Карпаты, Карпаты...»** (Киностудия им. А. Довженко) за последовательное воплощение режиссером-постановщиком **Т. Левчуком** героико-патриотической темы.

Премию фильму **«Слово для защиты»** (киностудия «Мосфильм») за глубокое решение темы дебютантами: автором сценария **А. Миндадзе** и режиссером-постановщиком **В. Абдрашитовым.**

Премию фильму **«Потерянный кров»** (Литовская киностудия) за удачное обращение к теме формирования самосознания народа в борьбе с фашизмом.

Премию за лучшую режиссуру режиссеру-постановщику фильма «Быть лишним» (Рижская киностудия) **А. Бренчу.**

Премию за лучшую режиссуру режиссеру-постановщику сложного постановочного фильма «Сказание о Сиявуше» (киностудия «Таджикфильм») **Б. Кимягарову.**

Премию за лучшую операторскую работу кинооператору-постановщику фильма «Право выбора» (киностудия «Мосфильм») **С. Вронскому.**

Премию за лучшее изобразительное решение художникам-постановщикам фильма «Сказание о Сиявуше» (киностудия «Таджикфильм») **Ш. Абдусаламову** и **Л. Шпанько.**

Премию за лучшую музыку композитору фильма «Быть лишним» (Рижская киностудия») **И. Вигнеру.**

Премию за исполнение женской роли актрисе **М. Нееловой** в фильме «Слово для защиты» (киностудия «Мосфильм»).

Премию за исполнение женской роли актрисе **Г. Яцкиной** в фильме «Слово для защиты» (киностудия «Мосфильм»).

Премию за исполнение женской роли актрисе **Б. Кыдыкеевой** в фильме «Зеница ока» (киностудия «Киргизфильм»).

Премию за исполнение женской роли актрисе **Л. Зайцевой** в фильме «Воскресная ночь» (киностудия «Беларусьфильм»).

Премию за исполнение мужской роли актеру **К. Степанкову** в фильме «Карпаты, Карпаты...» (Киностудия им. А. Довженко).

Премию за исполнение мужской роли актеру **В. Томкусу в** фильме «Быть лишним» (Рижская киностудия»).

Премию за исполнение мужской роли актеру **Х. Абрамяну** в фильме «Рождение» (киностудия «Арменфильм»).

Премию за исполнение мужской роли актеру **А. Фатюшину** в фильме «Весенний призыв» (Киностудия им. М. Горького).

По разделу художественных фильмов для детей и юношества:

Главную премию разделить поровну между кинофильмами **«Венок сонетов»** (киностудия «Беларусьфильм») и **«Алпамыс идет в школу»** (киностудия «Казахфильм»).

Премию за лучшую кинорежиссуру присудить **Д. Асановой,** режиссеру-постановщику фильма «Ключ без права передачи» (киностудия «Ленфильм»).

Премию за лучшее исполнение женской роли присудить киноактрисе **Е. Ханаевой** за исполнение роли учительницы в фильме «Розыгрыш» (киностудия «Мосфильм»).

Премию за лучшее исполнение мужской роли присудить киноактеру **А. Петренко** за исполнение роли директора школы в фильме «Ключ без права передачи» (киностудия «Ленфильм»).

По разделу мультипликационных фильмов:

Первую премию за лучший мультипликационный кинофильм разделить поровну между фильмами: **«Умуркумур»** (Рижская киностудия) и **«Стрелок»** (киностудия «Таллинфильм»).

Вторую премию за лучший мультипликационный фильм присудить фильму **«Икар и мудрецы»** («Союзмультфильм»).

Третью премию за лучший мультипликационный фильм присудить фильму **«Горе-кузнец»** (киностудия «Таллинфильм»).

Кроме того, жюри решило наградить поощрительными дипломами следующие фильмы:

«Буденовка» (киностудия «Киевнаучфильм») за воплощение героической темы гражданской войны;

«38 попугаев» (киностудия «Союзмультфильм») за создание остроумного, занимательного фильма для детей.

«Бедняк и жадный бай» (киностудия «Туркменфильм») за удачный дебют туркменской мультипликации.

Специальные дипломы жюри:

Автору сценария кинофильма «Розыгрыш» (киностудия «Мосфильм») **С. Лунгину** за успехи в разработке темы воспитания подростков.

Кинофильму **«Крестьянский сын»** (Киностудия им. М. Горького) за разработку историко-революционной темы в детском приключенческом фильме.

Кинорежиссеру **Б. Рыцареву** (Киностудия им. М. Горького) за творческие усилия в развитии жанра сказки.

Диплом жюри режиссеру-постановщику **К. Ярматову** (киностудия «Узбекфильм») за большой вклад в развитие историко-революционной темы в киноискусстве.

Диплом жюри кинооператору-постановщику и художнику-постановщику фильма «Время жить, время любить» (киностудия «Таллинфильм») **Ю. Силларду** и **И. Линду** за интересное изобразительное решение.

Диплом жюри режиссеру-постановщику фильма «Воскресная ночь» (киностудия «Беларусьфильм») **В. Турову** за обращение к публицистической теме.

Диплом жюри режиссеру-постановщику фильма «Цена счастья» (киностудия Азербайджанфильм») **Г. Сеидбейли** за разработку темы борьбы с пережитками прошлого в быту и утверждения новых нравственных норм.

Добрая традиция Московских международных кинофестивалей

Направляя в 1975 году Приветствие участникам и гостям IX Московского Международного кинофестиваля, Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев писал:

«Добрая традиция московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оптимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества. Правдиво и талантливо отображая жизнь народов, кинематограф способен сыграть значительную роль в углублении этих тенденций».

Справедливость, точность этого анализа, этой оценки можно одинаково отчетливо показать как исторически, оглядываясь на богатый прошлый опыт Московских международных кинофестивалей, так и вдумываясь в задачи, стоящие перед фестивалем этого года, осмысливая цели, которые встанут перед кинофестивалем в Москве в более или менее долговременной перспективе.

Ниже читатель найдет размышления С. А. Герасимова, С. И. Юткевича, Г. Н. Чухрая, Ч. Т. Айтматова, С. Ф. Бондарчука, С. И. Ростоцкого — председателей, членов жюри предыдущих девяти фестивалей. Сквозной нитью, объединяющей их раздумья, стала мысль о последовательности, с которой все фестивали в Москве утвердили традицию, зародившуюся сразу же, как только Московский международный кинофестиваль дал старт, о глубоком внутреннем соответствии программ всех МКФ тем установкам и целям, с которыми советская делегация пришла в 1975 году в Хельсинки, тем ре-

шениям, которые там были приняты. Иначе, впрочем, не могло и быть, поскольку родившийся под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» кинофестиваль в Москве всегда, на протяжении всей своей вот уже двадцатилетней истории, содействует сближению народов, укреплению их воли к борьбе за мир, демократию и гуманизм. Именно поэтому международные кинофестивали в Москве смогли активно воздействовать на мировой кинопроцесс, помогли художникам, стоящим на прогрессивных позициях, борющимся за национальную независимость, за человечность и социальную справедливость, укрепляя свои силы в борьбе за свободу искусства от диктата денежного мешка, коррупированной буржуазной прессы, полицейского произвола. Сколь бы трезво, взыскательно ни оценивали мы конкретные результаты того или иного фестиваля (а советская кинокритика именно это из года в год и делает в обзорах фестивальных программ), все же, думается, невозможно переоценить его роль в отстаивании истинной свободы творчества — свободы помогать средствами искусства нравственному выпрямлению человека, задыхающегося в тисках капиталистических противоречий, его права на труд, расовое равноправие, на жизнь под небом, которое никогда не затянется больше военной тучей, — свободы творить во имя добра и справедливости, понимаемых практически-действенно, социально-определенно как добро и справедливость для народов, для истинных творцов духовных и материальных ценностей, умножающих силы человечества, укрепляющих его веру в светлое будущее, волю бороться за действенное решение проблем социального развития, выдвинутых на повестку дня всем ходом современной истории.

Но это и есть та настоящая свобода, та единственная подлинная свобода, которая нужна искусству, которая составляет необходимое условие его развития, все более активного сближения с думами и чаяниями трудового большинства, кровно заинтересованного в скорейшем освобождении от всех форм социального угнетения и насилия. Всякое другое понимание свободы творчества ложно, потому что, требуя свободы, всегда надо иметь мужество прямо сказать: свободы *от чего* и *от кого* ты хочешь, во имя каких целей ты ее используешь. Свобода, как и все в мире, не может быть сама по себе целью (это со всей определенностью доказал крах анархистских концепций свободы), это понятие всегда социально, а следовательно, в конечном счете и политически конкретно! В этом убеждает нас и та кампания за «восстановление свобод», якобы попранных в странах социализма, раздуванию которой на протяжении последних месяцев служат средства массовой пропаганды, атаки печати, радио и телевидения в некоторых капиталистических странах. Камуфлированная под борьбу за

«свободу вообще», «за свободу, толкуемую универсально», эта кампания особенно наглядно обаруживает как раз свою политическую направленность. Ведь ее целью является утверждение только одного вида свободы: свободы бороться против социализма, против его мирных инициатив и очевидных для каждого непредубежденного человека преимуществ, против той морали и идеологии, которые были выработаны в ходе борьбы за реальное освобождение людей труда от эксплуатации и угнетения и многократно обогатились в опыте пооктябрьских десятилетий, о процессе свободного овладения трудовыми массами средствами производства, в процессе свободного овладения духовными богатствами, необходимыми людям для строительства своего счастья, своего будущего, для гармонического развития всех наций и реального равноправия между людьми.

Десятый Международный кинофестиваль состоится в Москве в год всенародного обсуждения и принятия Конституции Союза Советских Социалистических республик. В свете этого совпадения по особому рельефно выступят позитивные ценности, за которые борется — несмотря на все разичия, которые разделяют картины, представленные во всех его проблемах — Московский МКФ, реальные преимущества программы, положенной в его основу. Характеризуя проект новой Конституции, Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев сказал: «Наша новая Конституция наглядно покажет всему миру, как развивается социалистическое государство, все прочнее и глубже утверждая социалистическую демократию, в чем ее суть. Наша Конституция покажет разнообразные формы и огромный размах постоянно растущего реального участия широких народных масс в управлении делами государства и общества, чего не знают буржуазные страны, где действительно управляет только немногочисленный класс капиталистов».

В этих проникновенных словах, обобщивших гигантский опыт строительства нового общества, принципиально новых отношений между народами, ставших возможными только после победы великой пролетарской революции 1917 года, содержится и сокрушительный ответ демагогам и клеветникам, пытающимся под прикрытием криков о предоставлении свободы кучке отщепенцев бороться против общества, ставящего и решающего такие цели, претворяющего в жизнь такие идеалы и нравственные нормы, пытающимся ослабить позиции лагеря социализма, подорвать единство народов, вставших на путь развития, по которому шестьдесят лет тому назад первыми в истории человечества пошли народы нашей страны. Тем, кто хочет реально помочь этому процессу всемирноисторического значения, тем, кто искренне стремится улучшить жизнь, обогатить сокровищницу духовного, производст-

венного, экономического, эстетического опыта народа, советское общество представляет все возможности. Их с величественной силой и определенностью гарантирует и новая Конституция. В ней навечно записано нерушимое право каждого советского гражданина пользоваться в соответствии с целями коммунистического строительства свободой научного, технического и художественного творчества, участвовать в управлении государственными и общественными делами, вносить в государственные органы и общественные организации предложения об улучшении их деятельности, критиковать недостатки в работе (причем, преследование за критику запрещается законом), пользоваться в соответствии с интересами трудящихся в целях укрепления социалистического строя свободой слова, печати, собраний, митингов, уличных шествий и демонстраций.

Это ли не подлинная демократия, самая широкая и самая реальная из всех, когда-либо осуществленных на земле?! Каких еще свобод вам бы хотелось получить для советских людей, «уважаемые» критики из всевозможных радиоволн и газет, напрочь закабаленные своими хозяевами-толстосумами, бесстыдно поставившие свое продажное перо на службу тем, кто панически боится укрепления и материализации разрядки, роста и углубления международного авторитета СССР и всего социалистического лагеря? Ах, вам бы хотелось еще свободы от заботы об укреплении социалистического строя и дальнейшего развития коммунистического строительства... Но такой свободы нет и не будет в мире, где социализм реально обеспечил право каждого трудящегося не только на труд, но и на выбор профессии в соответствии со своим призванием и способностями. Право на охрану своего здоровья, равенство перед законом, неприкосновенность личности, жилища, тайны переписки и телефонных разговоров. Разве свобода нужна людям для борьбы против таких благ, а не для их умножения и наращивания?

Но как нет и не может быть в социалистическом обществе свободы для тех, кто идет против интересов народа, хочет ослабить, а то и опорочить общественный строй, созданный по воле народа и ему во благо, так не может быть свободы для тех, кто сеет рознь между народами, зовет к войне, к ревизии ценностей, завоеванных человечеством в результате трудной и долгой борьбы с фашизмом, к варварскому господству сильных над слабыми, кучки господ над эксплуатируемым большинством, экономически могучих держав над государствами молодыми, только еще вступившими на путь самостоятельного развития.

Именно такое глубокое и реалистическое понимание свободы всегда было, будет и впредь свойственно Московским международным кинофестивалям. В этом их сила, объясне-

ние их принципиальности и год от года крепнущей репрезентативности, их всеуглубляющегося влияния на мировой кинопроцесс. Двери Московских кинофестивалей широко открыты для всех, кто стремится к постижению правды, к умножению духовных сил людей, стремящихся освободиться от всех форм эксплуатации и насилия, для тех, кто своим творчеством укрепляет силы людей и народов в борьбе за мир, демократию и гуманизм.

Но это и есть те кинематографисты, которые — в большей или меньшей степени последовательно — участвуют в развитии киноискусства, в обогащении его реалистического художественного языка, в углублении его связей с жизнью народов. Но это и есть тот кинематограф, который нужен людям в их борьбе за светлое будущее, в их устремленности к идеалам, сообщающим силу и непобедимость всем, кто голосует против фашизма и милитаризма.

X МКФ состоится в Москве в преддверии великой даты: шестидесятилетия Октябрьской революции 1917 года. Нет сомнения, что этот факт будет глубоко осознан не только советскими кинематографистами и их друзьями в странах социализма, но и всей прогрессивной кинообщественностью мира. Октябрь 1917 года — это и переходная дата в истории всего человечества, и точка отсчета в истории кино, в опыте великих пионеров социалистического кинематографа, обретшего свою зрелость и отстоявшего свои специфические возможности и силы.

Счастливого открытия Десятому МКФ! Успешной и плодотворной ему работы! Дальнейшего приумножения и развития его добрых традиций, выдержавших проверку нашим бурным и трудным временем, когда, как бы ни злобствовали наши враги, горизонты истории становятся все чище и светлее, а силы добра и справедливости в мире растут.

Верность идеям мира и прогресса

Международный кинофестиваль в Москве: традиции, история, перспективы

X МКФ в Москве открывается в знаменательное время — в преддверии 60-й годовщины Великой Октябрьской революции. Вместе с советским народом эту важнейшую историческую дату отмечает все прогрессивное человечество. Идеи Октября вдохновляют художников разных стран на участие в борьбе за мир и социальный прогресс, свободу и независимость народов; видная роль в этом благородном деле принадлежит передовому киноискусству, представители которого вновь собираются в столице Страны Советов на свой международный форум в дни, когда советские люди и миллионы наших друзей во всем мире с живым интересом и глубоким удовлетворением изучают проект новой Конституции СССР.

В канун X Московского международного кинофестиваля редакция журнала обратилась к председателям и членам международных жюри от Советского Союза, участвовавшим в работе девяти московских киносмотров, с просьбой рассказать о впечатлениях, которые сохранились у них о фильмах, о людях, с которыми им довелось встречаться и сотрудничать в дни проведения фестивалей; сегодня мы публикуем их выступления.

Сергей Герасимов,

председатель Международных жюри I (1959), IV (1965) и VI (1969) МКФ в Москве

История московских международных киносмотров началась более сорока лет назад, когда в 1935 году в столице Советского Союза на Первом советском кинофестивале встретились видные кинематографисты разных стран, создатели выдающихся кинопроизведений, ставших ныне классикой. В жюри фестиваля работали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и Александр Довженко. Первый приз был присужден киностудии «Ленфильм», только что завершившей работу над «Чапаевым», «Юностью Максима», «Крестьянами». Тогда же премий были удостоены Рене Клер за фильм «Последний миллиардер» и Уолт Дисней за программу мультипликационных лент. Таким образом, уже на первом в истории московском кинофестивале получило поддержку искусство, «сочетающее идейную глубину и жизненную правдивость», как было записано в решении жюри.

А в этом году нам предстоит провести в Москве уже д е с я т ы й (ведя отсчет с 1959 года) фестиваль!

В преддверии такой даты тянет обернуться назад, посмотреть, как же все начиналось и с какими итогами мы приблизились к нашему десятому по счету кинофоруму. Как председатель жюри трех московских фестивалей, разделенных временным промежутком в 10 лет, могу засвидетельствовать, обращаясь к собственному опыту, к сохранившимся в памяти датам, цифрам, именам, впечатлениям, что история нашего смотра, линия, которую можно мысленно прочертить от I МКФ в Москве до IX Московского, постоянно развивалась по восходящей. На I Московском фестивале были представлены 42 национальные кинематографии, на VII — более 70, на VIII — 86. Можно, анализируя эти цифры, с уверенностью сказать, что ни один фестиваль в мире не привлекает к себе такого внимания. Это и понятно. Ведь никакой другой смотр не дает столь полного представления о состоянии мирового кино, о его ведущих тенденциях, охватывая кинопроцесс во всей его совокупности. Московский фестиваль — в тех организационных формах, которые сложились на сегодня — это, по сути дела, т р и фестиваля, объединяемых не только общим местом проведения, но и общностью своих идейных принципов, своих главных задач. Конкурсы полнометражных, короткометражных и документальных фильмов и, наконец, фестиваль фильмов для детей,

ставший с 1967 года важной неотъемлемой частью нашего кинофорума, — вот что такое Московский международный фестиваль.

На фестивалях в Москве в разное время побывали практически все крупнейшие представители мирового кино. Мы встречались здесь с кинематографистами социалистических стран, чьи творческие завоевания представляют собой важнейший вклад в развитие современного киноискусства. Имена режиссеров из Польши Анджея Вайды и Ежи Кавалеровича, болгарских постановщиков Людмила Стайкова и Людмила Киркова, венгерских мастеров Золтана Фабри и Иштвана Сабо, югославского режиссера Велько Вулайича, его земляков Ватрослава Мимицы и Стипе Делича, представителей кино ГДР Курта Метцига, Конрада Вольфа, Аннели и Андре Торндайк, прославленного румынского мультипликатора Иона Попеску-Гопо, режиссеров из Чехословакии Карела Земана, Отакара Вавры, Иржи Секвенса, кубинских кинематографистов Умберто Соласа, Мануэля Переса, Энрике Пинеды Барнета, вьетнамского режиссера Хай Ниня, как и имена актеров социалистических стран: Эрвина Гешоннека, Мари Теречек, Беаты Тышкевич, Тадеуша Ломницкого, Люцины Винницкой, Невены Кокановой, Даниэля Ольбрыхского, Георгия Георгиева-Геца, Ча Жанг, Эслинды Нуньес, — это имена художников, без которых невозможно себе представить сегодня мировой кинематограф. Выдающиеся деятели кино Запада, представители кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки, среди которых мне хочется сейчас назвать Акиру Куросаву, Федерико Феллини, Стэнли Креймера, Микеланджело Антониони, Жака Тати, Джулиано Монтальдо, Дамиано Дамиани, Пьера Этекса, Сатьяджита Рэя, Сембена Усмана, Мринала Сена, Фолькера Шлендорфа, Тосиро Мифунэ, Софию Лорен, Лукино Висконти, — многие по нескольку раз — были участниками и гостями фестивалей Москвы.

Традиции нашего кинофорума с его девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», его демократизм, широкая представительность, отсутствие какой бы то ни было дискриминации в отношении фильмов, не противоречащих его принципам, — сложились не вдруг, не на пустом месте; они органичны для нашей общественной и культурной жизни, они находятся в полном согласии с внешнеполитическим курсом нашей партии, направленным на упрочение мира на земле, на развитие дружественных и равноправных отношений между народами и государствами, на широкий и свободный обмен художественными ценностями и идеями.

Думаю, что именно эти обстоятельства в решающей мере определили то глубоко заинтересованное и доброжелательное отношение к Московскому фестивалю, которое сложилось в широких кругах мировой кинематографической общественности с первых же его шагов. Высокий международный престиж нашей страны, достижения культуры социализма, имеющие всемирно-историческое значение, явились прочным фундаментом, на котором с самого начала основывались популярность, авторитет московского кинофорума, столь заметно упрочившиеся со временем. Для нас, советских людей, советских кинематографистов было ясно, что наш фестиваль, новая история которого началась в те дни, когда в мире уже сложилась вполне определенная практика смотров, проводимых в буржуазных странах, — должен иметь свое собственное лицо, должен стать местом свободного творческого соревнования прогрессивных художников, представительным форумом, на котором побеждают произведения, ярко и полно воплощающие идеи гуманизма, демократии и социального прогресса.

В 1959 году в Москву прибыло более семисот представителей сорока двух национальных кинематографий пяти континентов — режиссеры, сценаристы, актеры, киноведы, журналисты, продюсеры. Среди них находились такие известные деятели мирового кино, как Ежи Кавалерович, Антонин Броусил, Курт Метциг, Николь Курсель, Джульетта Мазина, Люцина Винницка, Каехико Усихара, Бимал Рой, Ион Попеску-Гопо, Кристиан Жак.

Гостиница «Россия» — штаб Московского международного кинофестиваля


GREETINGS TO THE PARTICIPANTS OF THE IX INTERNATIONAL FILM FESTIVAL IN MOSCOW!
1975

На фестивальных экранах Москвы было показано более двухсот фильмов, из которых около девяноста шли по конкурсу. Даже эта ограниченная статистика дает некоторое представление о том, насколько насыщенными были фестивальные дни, насколько напряженной была работа международного жюри. Однако подлинный масштаб фестиваля статистическими данными не исчерпывается. Кинематографисты, приехавшие в Москву, стали участниками многочисленных дискуссий, творческих встреч, на которых живо, откровенно и заинтересованно обсуждались насущные проблемы, поставленные перед киноискусством временем, самой жизнью. «Роль кино в современном обществе», «Печать и киноискусство», «Сценарий как род литературы» — вот лишь некоторые из проблем, вокруг которых шла дискуссия на I Московском международном фестивале.

Но главный «диалог» шел в зрительных залах. Наш фестиваль сразу же стал, в первую очередь, встречей народов, обращающихся друг к другу с экрана. И его определяющей чертой была массовость, демократичность. Надо сказать, что в преддверии фестиваля мы долго раздумывали, где же следует проводить этот праздник. Было, к примеру, мнение, что нужно организовать кинофестиваль в Сочи, в городе с комфортабельными гостиницами, с вместительным и удобным для кинопоказа театром. Но сразу же стало очевидным, что в таком случае неизбежно сужение, ограничение аудитории смотра. А Москва, столица нашей Родины, открывала для многочисленных гостей фестиваля всю страну — в конкретном и конденсированном образе, позволяя им получить точное представление о жизни советского народа, о масштабах нашего материального и культурного строительства, и одновременно обеспечивала фильмам — участникам смотра широчайшую зрительскую аудиторию. Так кинофестиваль утвердился в Москве, стал Московским международным. Так он и регистрируется сегодня в анналах истории кинематографической культуры.

Участники и гости нашего фестиваля, представители кинематографий, имевших большую сложившуюся судьбу, и те, кто делал лишь первые свои шаги в киноискусстве, заново открывали для себя советский кинематограф во время ретроспективных информационных просмотров, где демонстрировались такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», «Великий гражданин», «Депутат Балтики», ленинские фильмы Сергея Юткевича и Михаила Ромма. Эти произведения, часть из которых наши гости не имели возможности увидеть раньше, были встречены участниками форума с живейшим интересом, вызывая глубокое уважение к советскому кинематографу.

Зачастую не менее интересными и многообещающими были встречи с работами новых поколений наших кинематографистов, продолжавших славные традиции киноискусства, рожденного Великим Октябрем. Одним из событий фестиваля стал фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека», завоевавший Большой приз смотра. Высокие идейные и художественные качества этой картины были обеспечены и достоинствами талантливого произведения Михаила Шолохова, и одаренным творческим коллективом во главе с режиссером, проявившим свое зрелое кинематографическое мастерство. «Судьба человека» была единодушно принята на фестивале как картина гуманистическая, в полной мере отвечающая принципам нашего киносмотра.

Наиболее многочисленной была на I Московском фестивале группа картин, посвященных борьбе с фашизмом, истории минувшей войны. Темы, связанные с этим трагическим периодом в жизни народов разных стран, решались художниками в жанре реалистической, документализированной драмы («Дневник Анны Франк»), сатирической трагикомедии («Мы — вундеркинды»), психологической драмы («Хиросима — любовь моя»), но все эти фильмы сближала ненависть их авторов к фашизму, к войне, горячее стремление напомнить людям об ужасах прошлого, чтобы не допустить их в будущем.

I МКФ в Москве дал широкую картину современного кинопроцесса, отразив новый этап в развитии мирового киноискусства, отмеченный значительными достижениями кино социа-

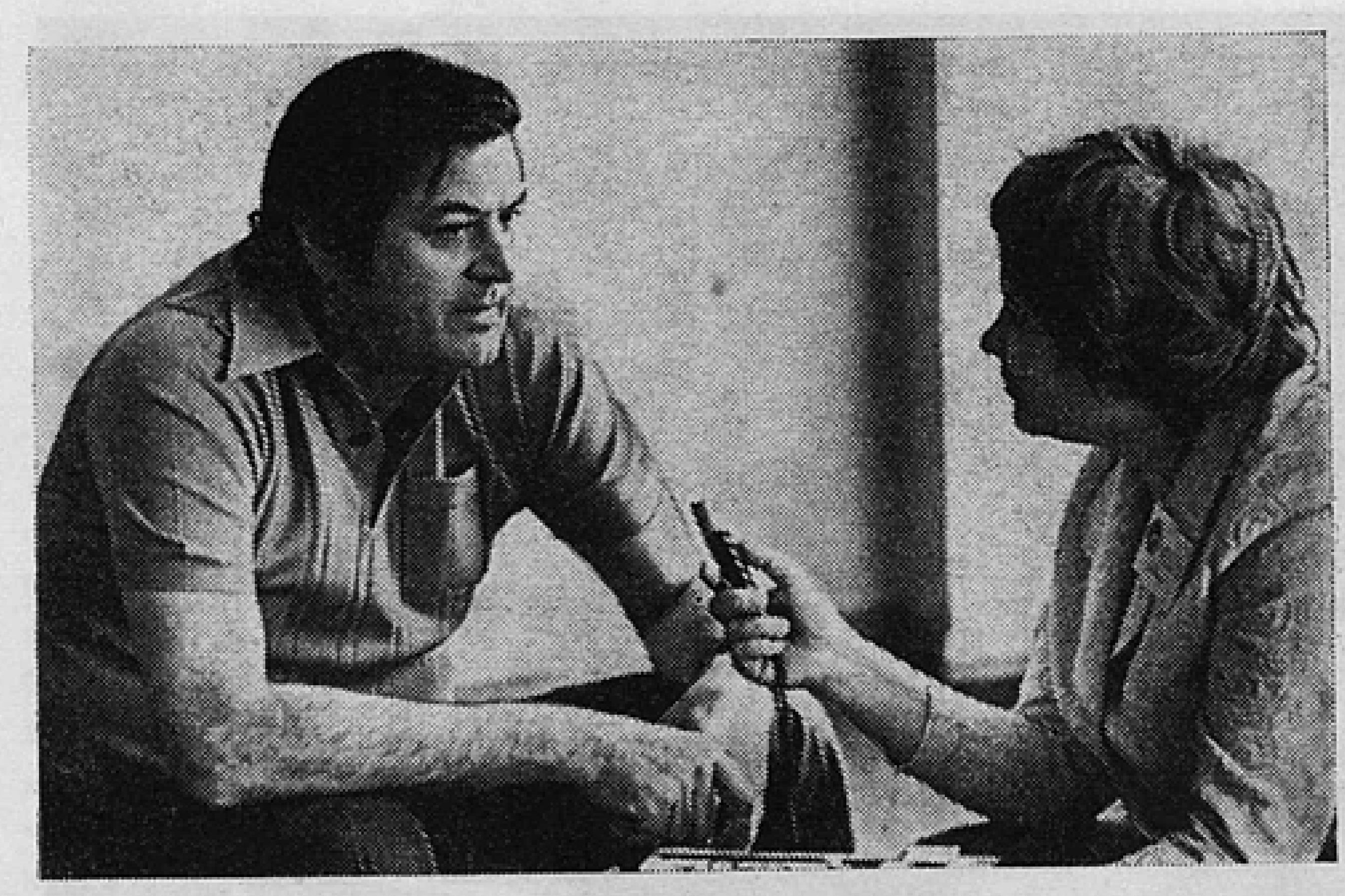


Председатель Международного жюри I МКФ в Москве Сергей Герасимов вручает Золотой приз фестиваля Сергею Бондарчуку, постановщику фильма «Судьба человека»

листических стран, активными поисками художников «третьего мира», обращающихся к зрителю с социально острыми произведениями. Так, Золотую медаль получил на фестивале фильм «Наступит день» (Пакистан), который, как отмечалось в решении жюри, представляет для молодой пакистанской кинематографии шаг вперед к разрыву со стандартами развлекательного кинематографа — произведение глубокого социального содержания, созданное в яркой национальной форме.

Сила реалистического киноискусства, которому с годами становятся подвластны все более широкие и сложные области человеческой жизни и сознания, с впечатляющей отчетливостью проявилась в дни московского форума. Признательность зрителей и высокую оценку жюри снискали в Москве фильмы большой жизненной правды, высоких чувств и мыслей, фильмы, участвующие в борьбе человечества за утверждение в самой действительности передовых, светлых идеалов современности.

Быть членом жюри крупного международного фестиваля очень непросто. Работа эта требует большой сосредоточенности, такта, умения учесть одновременно множество разнообразных факторов. К примеру, нелепо было бы подходить к картинам из стран, где искусство кино только начинает развиваться, с теми же самыми критериями оценки, что и к



Румынский режиссер Ион Попеску-Гопо дает интервью советской журналистке

фильмам, представляющим зрелый кинематограф. А IV МКФ в Москве, проходивший летом 1965 года, как раз и отличался тем, что в его программе было множество лент, созданных в молодых независимых государствах Африки, в странах «третьего мира», в которых кинематография к тому времени находилась на раннем этапе становления.

Появление новых точек на кинематографической карте мира явилось отражением важного исторического процесса, крушения мировой колониальной системы, резко ускорившегося в начале 60-х годов. На африканском континенте молодые национальные государства, вставшие на путь самостоятельного развития, возникали в это время одно за другим. Кино, ранее существовавшее в этом регионе лишь в качестве коммерческого зрелища и средства идеологической обработки сознания масс в духе, угодном колонизаторам, постепенно начинало приобретать новое качество: оно становилось частью новой национальной культуры освободившихся народов; прогрессивные общественные деятели стали использовать экран как действенный инструмент агитации и пропаганды антиколониалистских идей, распространения знаний среди населения.

Все годы своего существования Московский международный кинофестиваль широко распахивал двери перед кинематографистами стран «третьего мира», включая не только в информационную, но и в конкурсную программу ленты, представлявшие молодое кино стран Азии, Африки и Латинской Америки. Фильмы, созданные в этих странах, можно было видеть и на кинопросмотрах, проходящих в странах капиталистического Запада. Однако там для них обычно выделяли свою «территорию»: они рассматривались как некое экзотическое дополнение к фестивальному репертуару, к ним существовало снисходительное отношение, которое, конечно же, не могло укрепить у начинающих деятелей кино новых независимых государств веру в собственные творческие силы и возможности. Согласно принципиальным установкам нашего смотра и его главным целям, мы с самого начала не делали в организационном отношении различия между развитыми кинематографиями и кино тех стран, где в самом недалеком прошлом такого искусства попросту не существовало. Причем мы не впадали в другую крайность, не допускали скидок на незрелость молодых кинематографий, которые, кстати сказать, в большинстве случаев практически в этом и не нуждались. Московский фестиваль видел свою задачу в том, чтобы обнаружить до поры до времени скрытый творческий потенциал, будущие воз-



Член Международного жюри II МКФ в Москве Лукино Висконти (Италия) приветствует советскую актрису Татьяну Самойлову

можности киноискусства, успевшего сделать лишь первые самостоятельные шаги; от нас оно получало зачастую импульсы для дальнейшего развития и совершенствования; мы помогали его выходу на международную арену, включению в мировой кинематографический процесс. Пример IV МКФ в Москве вполне показателен в этом смысле. В программе смотра 1965 года были картины Ганы, Кении, Уганды, Мали, Алжира, Сенегала, Марокко и других африканских и азиатских государств; некоторые из них прислали к нам и те работы, которые обозначали начальный этап истории той или иной национальной кинематографии.

Международное жюри IV Московского признало лучшим фильмом развивающейся национальной кинематографии «Такой молодой мир» (Алжир), а по разделу короткометражных лент Серебряными призами были отмечены «Пастухи из Кауто» (Куба) и «Нгуен Ван Чой вечно жив» (ДРВ).

В работе фестивальных жюри встречаются случаи трудных решений; порой мнения его членов сталкиваются, не совпадают, разгораются бурные споры... Но ничего предосудительного я в том не вижу, считая подобные дискуссии свидетельством неравнодушия и серьезного отношения к своим обязанностям, чем, прежде всего, и должна характеризоваться деятельность жюри, особенно, если дело касается киносмотра, решения которого приобретают резонанс во всем мире.

Ясность наших позиций, благородные идеи фестиваля, который ставит главной своей целью сплочение творческих сил прогрессивного кино, с полной отчетливостью отразились в работе и итогах IV МКФ в Москве.

Гостями смотра были на этот раз Золтан Фабри, Микеланджело Антониони, Валерио Дзурлини, Ион Попеску-Гопо, Андре Торндайк, Кристиан Жак.

Примечателен был и «актерский состав» IV МКФ: Ева Кшижевска, Томас Хольцман, Робер Оссейн, Даниэль Делорм.

Появление любого из этих художников на каком-нибудь другом фестивале было бы своего рода событием — в Москве они собрались все вместе...

В дни IV МКФ в Москве работало жюри Международной организации кинопрессы (ФИПРЕССИ); среди его членов были ведущие кинокритики европейских стран — например, Жорж Садуль и Болеслав Михалек. В качестве гостей на фестивале находились видные писатели и кинодраматурги из Великобритании, Италии, США.

Мне кажется, что оценивать итоги мировой кинематографии за год по результатам любого

фестиваля несколько самонадеянно: нужно принимать во внимание и те ленты, которые не попали в конкурс, поскольку, например, годом раньше уже участвовали в другом смотре. Как правило, это премированные работы, представляющие значительный интерес. Так бывает практически на всех фестивалях. И об «урожае» года следует судить с учетом распределения наград, но принимая во внимание и внеконкурсный показ, тогда картина будет более полной и верной. Если подходить с этих позиций к программам IV МКФ в Москве, то они — все вместе — действительно позволили составить точное представление о наиболее примечательных явлениях и тенденциях в мировом кино середины 60-х годов. Зрители фестиваля видели «Красную пустыню» Микеланджело Антониони, «Решающий момент» Франческо Рози, «Брак по-итальянски» Пьетро Джерми, «Небо над головой» Ива Чампи.

Среди внеконкурсных фильмов социалистических стран были многие значительные произведения, свидетельствующие о дальнейшем развитии социалистического киноискусства. Большой приз фестиваля получил Золтан Фабри за картину «Двадцать часов», в которой глубоко анализируются различные аспекты классовой борьбы на материале венгерской национальной истории.

Специальным Золотым призом был награжден фильм Валерио Дзурлини «Они шли за солдатами», сурово осуждающий войну и фашистскую тиранию.

Редкий фестиваль проходит без сенсаций. Сенсационным — для зрителей, для наших гостей, да и для членов жюри — был показ на IV МКФ двух первых частей фильма Сергея Бондарчука «Война и мир» (Большой приз фестиваля). Современность этой экранной версии романа Льва Толстого видится мне, в первую очередь, в утверждении общности исторических судеб каждого отдельного человека и народа, Родины.

На Московском фестивале 1965 года премию за лучшее исполнение женской роли получила София Лорен, едва ли не самая популярная актриса мирового кино в то время. Первый раз я встретился с Лорен на кинофестивале в Брюсселе — она была «королевой» этого смотра и возглавляла «корпус звезд». Тогда она не показалась мне значительной актрисой. Скорее я воспринял ее как очередную красавицу из тех, кого так охотно использует западный коммерческий кинематограф. Но спустя некоторое время я посмотрел фильм замечательного итальянского режиссера Де Сика «Чочара», в котором София Лорен исполняла заглавную роль, и он сразу же доказал мне несомненность и неординарность ее дарования.

Ее игра в картине «Брак по-итальянски», несомненно, заслужила высокой оценки, единогласно вынесенной Международным жюри IV МКФ. Горячо встретила Лорен и московская публика. Помню, как после показа «Брака по-итальянски» во Дворце спорта в Лужниках, где собралось огромное количество зрителей, София Лорен, буквально потрясенная оказанным ей приемом, заявила журналистам, что впервые в жизни сталкивается с таким явлением, когда десять тысяч человек собираются, чтобы посмотреть фильм, что она еще нигде не встречала столь доброжелательного отношения к искусству.

После окончания фестиваля я получил от Лорен письмо с благодарностью, в котором она писала, какое это для нее великое счастье получить премию Московского фестиваля, международного кинофорума, который является одним из немногих смотров, действительно свободных от меркантильных соображений коммерческой выгоды. «Быть признанной в Советской стране, — писала София Лорен, — это большая честь и большое счастье».

VI МКФ в Москве проводился ровно через десять лет после первого МКФ, то есть в 1969 году. Десять лет — срок, в сущности, не такой уж и большой. По возрасту смотр в Москве был много моложе Венецианского, а Карлововарский фестиваль превосходил наш по стажу более чем вдвое... Однако у фестиваля уже была собственная история, устойчивые традиции, отчетливо просматривались его перспективы. То, что прежде угадывалось как возможность, теперь осуществилось реально. МКФ в Москве превратился в самый предста-



Актеры Эрвин Гешоннек (ГДР) и Намсрэ Сувд (Монголия) в антракте знакомятся со свежим номером «Спутника кинофестиваля»

вительный и крупный мировой кинофорум. Главные традиции Московского фестиваля — демократизм, массовость, широкий, свободный и непредвзятый подход к явлениям современного кинопроцесса, прогрессивная социальная и политическая направленность смотра — сложились и получили свое дальнейшее закрепление. В движении фестиваля чувствовался динамичный темп: он разрастался, изменял и совершенствовал свои количественные и качественные характеристики, свои организационные формы, поднимаясь на новый уровень. Расширялась география смотра. В рамках VI МКФ в Москве был во второй раз проведен конкурс фильмов для детей, в программе которого нашло свое отражение все лучшее, что было создано к тому времени в этой исключительно ответственной области кинематографического творчества.

Развитие качественных параметров фестиваля сказалось в том, что смотр 1969 года был очень сильным по подбору картин. Это, естественно, потребовало от членов Международного жюри дополнительных усилий при распределении призовых мест. Нужно ли говорить, что это были приятные усилия! Нет ничего печальнее фестиваля, на котором количество учрежденных призов превышает число реальных претендентов. А тут было из чего выбирать.

С интересной и разнообразной программой выступили социалистические кинематографии, показавшие «Люсию» (Куба), «Утро» (Монголия), «Дневник немецкой женщины» (ГДР), «Пана Володыевского» (Польша), «Дело Ласло Амбруша»[1] (Венгрия), «Огонь» (Югославия). Каждая из этих картин была по-своему значительной, и сегодня, по прошествии времени, можно сказать, что их авторы внесли заметный и оригинальный вклад в развитие киноискусства стран социалистического содружества.

Главный приз смотра получил первый полнометражный фильм 27-летнего кубинского режиссера Умберто Соласа «Люсия» — произведение, знакомство с которым утверждало во мнении, что молодая революционная кинематография Кубы, чья история насчитывала к тому времени всего одно десятилетие, превра-

---

[1] В советский прокат лента вышла под названием «Стены».

щается в зрелое и многообещающее искусство. В трех новеллах «Люсии», на примере трех женских судеб, развертывалась историческая панорама жизни кубинского народа, охватывающая три исторические эпохи: от конца XIX века до начала 60-х годов нашего века. Надо сказать, что жюри отнеслось к фильму Соласа очень тепло и решение по нему принималось единодушно, с большой искренностью. Культура острова Свободы для нас была делом живым, интересным и близким. Мы от души радовались случаю отметить кубинскую кинематографию, ее впечатляющий успех — и все охотно подписали протокол о присуждении «Люсии» главной награды смотра.

Фильмы капиталистических стран, показанные на VI МКФ в Москве, ленты развивающихся кинематографий отражали поиски реалистически мыслящих художников, поднимающих в своих произведениях проблемы политической, социальной и духовной жизни современника. В этот перечень, который невозможно привести здесь целиком, слишком он велик, входили такие картины, как «Бомаск», «Время жить» и «Пьер и Поль» (Франция), «Серафино» и «Ромео и Джульетта» (Италия), «2001: космическая одиссея» (США), «Узкая полоска неба» (Аргентина), «Кабаскабо» (Нигерия).

Из картин, которые мне наиболее запомнились на этом смотре, я бы выделил «2001: космическая одиссея», поставленную американским режиссером Стэнли Кубриком. Это очень сильный по своему «техническому ресурсу» фильм, но, кроме того, в нем есть и некоторые интересные решения художественного порядка. Для широкого зрителя, да и для нас, кинематографистов, работа Кубрика представила немалый интерес.

Вспоминается и мастерски исполненная экранизация, точнее — мюзикл, поставленный по мотивам диккенсовского «Оливера Твиста» — «Оливер!». Там поразительно сыграл одну из центральных ролей Рон Моуди, совершенно заслуженно получивший главную актерскую премию фестиваля. Но даже и независимо от исполнения этого блистательного актера картина обладала многими бесспорными достоинствами, прежде всего — как пример точно и тонко реализованных возможностей жанра мюзикла.

Незадолго до фестиваля я познакомился в Токио с Акирой Куросавой, ведущим японским киномастером. В Японии я был не один раз и прежде, но встретиться с Куросавой мне не удавалось: человек он, в общем-то, необщительный и предпочитает не слишком расширять круг своих знакомых. Совсем было потеряв надежду «застичь» неуловимого Куросаву, я неожиданно получил его приглашение встретиться в маленькой гостинице, куда он перебрался из дома, чтобы спокойно работать. Наш разговор продолжался часа полтора-два. В конце беседы я спросил, не хочет ли он приехать к нам на фестиваль. «Если позовете», — ответил Куросава. Разумеется, я заверил его, что он будет в Москве желанным гостем. Напомнил, что его замечательный фильм «Красная борода», показанный во внеконкурсной программе IV МКФ, получил премию Союза писателей СССР и вышел в советский прокат. Правда, обстоятельства помешали Куросаве воспользоваться нашим приглашением в 1969 году, однако два года спустя, на VII МКФ, он приехал к нам, впервые после долгого перерыва появившись на международном смотре. Думается, однако, что ему не пришлось сожалеть о своем приезде в Москву. Куросава уже тогда подумывал об осуществлении своего давнего замысла — экранизации «Дерсу Узала» на советской студии. В дальнейшем реализация этого проекта принесла Куросаве Золотой приз IX МКФ в Москве и «Оскара», премию Американской киноакадемии.

Летом 1969-го очень заметно обозначился обостренный интерес в мире к достижениям Советского Союза в различных областях, которые стали особенно впечатляющими на рубеже 60—70-х годов.

Отразилось это и на составе делегаций. Например, американская группа была необычайно многочисленной и возглавлял ее президент Американской киноассоциации (МПАА) Джек Валенти.

Вскоре мы стали свидетелями подписания

Советские кинематографисты Григорий Александров и Георгий Мдивани встречают Софию Лорен (Италия) в московском аэропорту Шереметьево



важных соглашений между СССР и США, направленных на сокращение гонки вооружений, упрочение мира, документов, не утративших своего значения и до сих пор — как основа будущих, более широких договоренностей, к которым столь искренне и последовательно стремится наша партия, наш народ. Это дает свои позитивные результаты и в области международных культурных связей.

Правда, после 1969 года кинематограф США не всегда был представлен на московских фестивалях официальной делегацией. Однако фильмы прогрессивных американских кинематографистов неизменно участвовали в нашем киносмотре, нашими гостями были многие выдающиеся художники кино США, что лишний раз доказывает: мероприятие такого значения и масштаба, как Московский международный кинофестиваль, игнорировать невозможно.

Твердая и спокойная позиция Советского Союза в международных делах вызывает бесспорное уважение за рубежом, что, конечно же, сказывается и на высоком престиже Московского фестиваля. Эта позиция еще раз была со всей определенностью заявлена в выступлении Леонида Ильича Брежнева на XVI съезде профсоюзов СССР, в речи, встретившей широкое одобрение и у нас в стране, и за границей. В этой речи Генеральный секретарь ЦК КПСС сказал: «Отношения с капиталистическими государствами мы, в полном соответствии с решениями XXV съезда КПСС, стремимся строить на основе долговременного взаимовыгодного сотрудничества в различных сферах в интересах укрепления всеобщего мира». Те, кто приедет к нам этим летом в Москву для участия в работе фестиваля, смогут вновь убедиться, насколько искренне и последовательно претворяются в практике киносмотра основополагающие принципы советской внешней политики, активный и динамичный характер которой подтверждают, в частности, настойчивые усилия Советского Союза добиться заключения нового соглашения с США, ограничивающего гонку стратегических вооружений.

Фестиваль этого года обещает быть очень интересным. Ориентировочные предварительные поездки, которые осуществляет Госкино СССР и Союз кинематографистов, посылая своих представителей в разные страны, посте-

пенно подготавливает надлежащий уровень программ. В текущем году все мы трудились особенно основательно, имея в виду прежде всего то обстоятельство, что X фестиваль совпадает с 60-летием величайшей в истории человечества революции — Октябрьской социалистической революции. На X-й фестиваль мы ожидаем прибытие ряда значительных картин. А вслед за картинами явятся и интересные люди...

Сам характер и принципы нашего фестиваля соответствуют духу Хельсинки, принципам свободного обмена художественными ценностями, идеями, людьми. Это — вне всяких сомнений. Это лежало еще в самом замысле нашего смотра, уже тогда, когда о нем говорили как о чем-то, что еще только должно было сложиться и состояться.

Не раз подчеркивалось, в том числе и во многих органах печати на Западе, как отвечает программе фестиваля его девиз, который остался без изменений с 1959 года по сей день. Он, вероятно, всегда будет «флагом» нашего киносмотра. Идеи этого девиза полностью совпадают с известными принципами, зафиксированными в документах общеевропейского совещания. И это конкретно подтверждается, как я уже сказал, и в подборе картин, и в их оценке, когда заседает жюри, решая, кому дать те или иные призы. Жюри МКФ в Москве всегда исходит из следующего принципа: насколько соответствует фильм современному духу борьбы за социальный прогресс, за мир, против колониализма и расизма, против фашистских тираний, за взаимопонимание между народами, за сотрудничество в области культуры.

Мы гордимся, что наш фестиваль делом заработал право быть поставленным в прямую связь с таким крупным мероприятием, как совещание в Хельсинки. Такова с самого начала была его дорога, естественное развитие всех его главных традиций и принципов. Всех целей и параметров работы. По этой дороге мы сейчас пришли к богатому, ценнейшему опыту, завоевав очень серьезное уважение во всех странах. Надо думать, что предстоящий фестиваль снова подчеркнет это.

Сергей Юткевич,

председатель Международного жюри II (1961) и V (1967) МКФ в Москве

Мне выпала большая честь быть членом жюри I Московского международного кинофестиваля, который запомнился не только победой очень хорошего фильма Сергея Бондарчука «Судьба человека», но и тем, что в Москве — впервые в таком количестве — собрались кинематографисты буквально со всех концов света. Они были поражены высоким уровнем советских картин — наше кино, действительно, было представлено удачно — и одновременно всем тем, что, как мне думается, принципиально отличает Московский фестиваль от большинства других международных киносмотров. Во-первых, он проходит в столице нашей Родины — Москве. Гостеприимство советских людей, общий облик города, в котором черты древней культуры страны соседствуют с новой социалистической культурой, полное отсутствие атмосферы ярмарки или торгов, которая так часто присуща буржуазным фестивалям,— все это с самого начала определило привлекательный и особый облик московских киносмотров.

Праздничная, добрая, демократичная, дружелюбная атмосфера, установившаяся уже на первом нашем киносмотре, стала в дальнейшем устойчивой традицией наших фестивалей. Мне, как члену Международного жюри I МКФ, хочется сегодня напомнить, что эта традиция зародилась в самом начале истории московского кинофорума, которому через два года предстоит отметить свое двадцатилетие.

На следующем, II МКФ в Москве мне было предложено взять на себя функции председателя жюри смотра. На сей раз открытие фестиваля совпало с открытием нового большого кинотеатра «Россия». Размеры кинотеатра и его местоположение как нельзя более отвечали требованиям, которым должен удовлетворять фестивальный центр. Но что же тут греха таить! Ко дню открытия в этом прекрасном новом зале было готово все, но еще не была «обкатана» аппаратура, что, естественно, вызвало отдельные технические накладки на пер-



Сергей Юткевич на V МКФ вручает приз шведской актрисе Грайнет Мольвиг

вых просмотрах. До сих пор я иногда покрываюсь холодным потом, вспоминая начало этого фестиваля... Однако, как ни удивительно, публика в зале — не только наша, но и гости — была настроена очень терпимо и отнеслась к этим неполадкам с юмором.

Прошли первые тревоги — и дальше фестиваль развивался нормально, а для меня лично он был необычайно приятен тем, что «бригада» членов Международного жюри, которая собралась в тот год, оказалась подобранной на редкость удачно. В жюри II МКФ входил, ныне, к сожалению, покойный, Лукино Висконти, один из крупнейших режиссеров мирового кино, который приехал к нам, будучи поначалу настроен несколько недоверчиво. Но вскоре его настроение решительным образом изменилось. Висконти подошел ко мне и сказал примерно следующее:

«Я поражен до глубины души. Оказывается, я тоже кому-то нужен. Меня одолевают журналисты. Они интересуются моим мнением. Я к этому не привык...

Ведь фестивали у нас — это же ярмарки, на которых интересуются только актерами. Да и то не всеми, а только так называемыми звездами. А мы, режиссеры, там не люди. Даже в Венеции, когда я туда приехал, никто и не знал, что меня на этот фестиваль пригласили! Никто мною не интересовался. И это — в Италии, не говоря уж о фестивалях в других странах».

Висконти, я не побоюсь этого слова, был просто счастлив. С ним было легко, весело,



Участники фестиваля осматривают Москву. Слева направо: Ву Нанг Ан, Лить Зу (Вьетнам) и Аджар Ибрагимов (СССР)

интересно работать, встречаться. Причем встречались мы не только на заседаниях жюри, во время официальных приемов. Его много приглашали в гости советские кинематографисты, и он с удовольствием принимал приглашения. В теплой атмосфере таких дружеских встреч мы много и интересно разговаривали с Висконти. Дружба, завязавшаяся между нами с той поры, осталась одним из самых ярких воспоминаний моей кинематографической жизни.

Другим членом жюри, о котором мне хочется сегодня вспомнить, был французский критик, историк и ученый-искусствовед Леон Муссинак. Известно, что первые книги о советском кино на французском языке появились из-под пера Муссинака, он был активнейшим пропагандистом нашего кинематографа за границей. Ведь это он устраивал демонстрацию «Броненосца «Потемкин» и других советских картин во Франции.

Кроме того, что Муссинак был блестящим знатоком кино (скоро на русском языке выходит сборник его лучших статей по вопросам теории киноискусства), он был и специалистом по истории театра, автором выдающихся трудов по декораторскому искусству, долгие годы являлся директором Института декоративных искусств. И вот такой ученый третировался организаторами буржуазных кинофестивалей, они предпочитали его не замечать! Тем приятнее, что нам принадлежит инициатива привлечь Муссинака к участию в работе Международного жюри. Это очень обогатило нашу работу, потому что любое выступление Муссинака было содержательным, точным, отличалось тонкостью, свидетельствовало о прекрасном понимании закономерностей развития кино.

Новичком на Московском фестивале был и американский режиссер Джошуа Логан, которого мы, к сожалению, недостаточно знаем. Говорю — к сожалению, потому что, во-первых, он является автором нескольких значительных картин, которые вошли в историю кино США. В частности, его «Пикник» по пьесе



Участница фестиваля кубинская актриса Дези Гранадос в Ленинграде

Инге, картина «Автобусная остановка» с участием Мерилин Монро, где она сыграла одну из лучших своих ролей, — кинематографически отличные произведения. Логан еще и один из виднейших театральных режиссеров Америки. Он непосредственный ученик Станиславского: в начале 30-х годов, на свой страх и риск, Логан приехал в Москву, чтобы учиться у великого русского режиссера. Об этих временах Логан всегда вспоминал с выражением глубокого уважения к Станиславскому, а о месяцах, проведенных в Москве, говорил как о своем университете, где он получил театральное образование и сформировался как художник кинематографа.

Логан всегда был истинным другом Советского Союза. Мы в этом убедились, когда в 50-е годы группа советских кинематографистов приехала в Соединенные Штаты. Джошуа Логан принимал нас у себя дома, созвав «на нас» «весь Нью-Йорк» — многих выдающихся деятелей американской театральной и кинематографической культуры.

Таким образом, можно сказать, что у нас составилось очень дружное и сильное жюри, в которое входили не только кинематографисты. Впервые заседал в жюри Чингиз Айтматов, уже тогда очень известный писатель, чьи дальнейшие творческие интересы оказались столь тесно связанными с искусством кино.

Событием фестиваля, безусловно, стало открытие нового для нас режиссера, Кането Синдо — с его фильмом «Голый остров». До этого мы видели только картину Синдо «Дети Хиросимы», отличную работу, которая, правда, еще не могла дать полного представления о творческих возможностях этого замечательного мастера японского кино.

В картине Синдо, показанной в 1961 году на фестивале в Москве, нет, как известно, ни одного слова диалога. «Голый остров» можно было бы назвать немым фильмом, если бы в нем не сочеталась столь органично зрительная ритмика с музыкальным ритмом всей картины. Кането Синдо абсолютно последовательно и до конца провел этот новаторский режиссер-

ский прием, нарушив все традиционные понятия о ритмическом построении фильма. Сперва зритель, даже искушенный кинематографист, несколько недоумевал: проходы казались растянутыми, бесконечными, однообразными — медленные подъемы и спуски, когда крестьяне носят воду на своих плечах, ступая босыми ногами по бесплодным камням острова... В традиционном буржуазном кинематографе все это называлось «мертвым временем», когда ничего не происходит. Но у Синдо происходило нечто большее, чем кинематографическое действие,— происходила ж и з н ь! Вот это умение передать жизнь человека в ее реальных чертах, передать способом, нарушившим общепринятый канон,— это свойство Синдо как кинематографического новатора, которое, кстати, проявилось и в других его работах, сделало «Голый остров» подлинным событием мировой кинематографической жизни. А первый международный резонанс фильм получил после показа в Москве.

Главную премию фестиваля, присужденную жюри единогласно, разделил с Кането Синдо советский режиссер Григорий Чухрай, мой ученик, что было мне, разумеется, приятно. Фильм Чухрая «Чистое небо» пришелся как нельзя более ко времени. Возникали, естественно, и споры о его стилистических особенностях, о достоинствах и недостатках. Но достоинства были столь очевидны, что заставляли забывать о недостатках. Главные достоинства ленты заключались в удачной актерской игре, в той, всегда свойственной режиссеру, пронзительной лиричности, которой отличался фильм.

Здесь проявилась, на мой взгляд, и характерная особенность Московского фестиваля, которая заключается в том, что не эстетически-абстрактные оценки и вкусы главенствуют у нас при выработке решений жюри. Наш кинофорум — народный фестиваль, а не салонное мероприятие для киноэлиты, и для нашего Международного жюри всегда важно, насколько верно нащупывает художник ее пульс, насколько тесно связано его творчество с заботами миллионов людей в сегодняшнем мире. Это решающее обстоятельство, важнейший критерий, на основе которого выносятся решения о наградах Московского фестиваля. Так было, как я помню, и в отношении «Чистого неба»: по выступлениям членов жюри можно было понять, что фильм Чухрая воспринимался как событие большого общественного значения, которое, естественно, и получило заслуженную оценку.

Для нас, работников социалистического кинематографа, особенно радостно было отметить возросшее художественное мастерство режиссера из ГДР Конрада Вольфа — по его картине «Профессор Мамлок».

Думаю, что абсолютно справедливым явилось и решение жюри дать одну из главных премий смотра итальянскому режиссеру Луиджи Коменчини за картину «Все по домам», в которой со всей отчетливостью проявились лучшие качества неореалистического кинематографа Италии. Кроме того, фильм отражает, на мой взгляд, черты, присущие национальному гению, национальному характеру итальянского народа,— приверженность трагикомической художественной форме, в которой Коменчини строит рассказ о трудных, страшных для итальянцев днях фашистской диктатуры, рассказ, исполненный не только драматизма, но и юмора, оптимизма, веры в будущее.

Мне хочется вспомнить и талантливую работу болгарского режиссера Бинки Желязковой, показавшей на фестивале 1961 года свой дебют, фильм «Как молоды мы были» — правдивое, эмоциональное воспоминание об антифашистском подполье в Болгарии. Много лет спустя она вновь обратилась к той же теме в картине «Последнее слово». Уверен, что в творческой биографии Желязковой Золотой приз московского киносмотра, полученный за дебют, сыграл немаловажную роль.

Вместе с Григорием Михайловичем Козинцевым и Алексеем Владимировичем Баталовым довелось мне участвовать и в работе жюри V МКФ в Москве, в 1967 году, тоже в качестве председателя. В состав жюри входили также Люцина Винницка, Тодор Динов, Андраш Ковач, Иржи Секвенс, Андре Торндайк и другие. Дискуссии, которые возникали на заседаниях жюри в дни работы этого фестиваля, бывали весьма бурными. Вообще не стоит

скрывать, что деятельность всякого фестивального жюри невозможна без споров, без столкновений мнений и противоположных оценок. Ко времени открытия V московского киносмотра у меня уже был значительный опыт в этой области: несколько раз я был членом жюри Каннского фестиваля, где вокруг целого ряда картин разыгрывались настоящие баталии, причем в оценке того или иного произведения нередко играли роль и критерии, ничего общего не имевшие с общественной и эстетической его значимостью.

Но споры спорами, а вот на V Московском фестивале в жюри, где собрались люди, в общем-то хорошо понимавшие друг друга, мне пришлось выслушать и принципиально оспорить совершенно неожиданное суждение представительницы США, актрисы Лесли Карон. Конфликт у нас возник по поводу вьетнамской ленты «Дорога на передовую» — картины боевой, талантливо снятой нашими героическими вьетнамскими друзьями в чудовищно сложных условиях военного времени. Карон не нашла ничего лучше, как попытаться подойти к этому фильму с голливудскими мерками. К тому же она вдруг решила проявить «патриотизм» и выступила с протестом против показа вьетнамской картины в конкурсной программе смотра, поскольку, мол, это поворачивало фестиваль в сторону политических проблем. А по мнению Карон, международный фестиваль не должен касаться политики. Это был странный демарш американской представительницы, и прямо скажу, что я, как председатель жюри, сохранив вежливый и корректный тон, твердо заявил Карон, что мы непременно будем демонстрировать вьетнамский фильм, считая это своим долгом, своей почетной обязанностью. А если она не желает поддержать такую позицию фестиваля — это вопрос ее совести. Мне представляется, что этот эпизод заслуживает упоминания сегодня, когда определенные круги США и других стран Запада делают попытки навязать нам свой стиль диалога при обсуждении вопросов культуры и международных отношений. Мы — за диалог, за свободный и конструктивный обмен мнениями. Но мы никогда не согласимся вести его так, чтобы одна из сторон могла диктовать свою волю другой и вмешиваться в вопросы, составляющие внутреннюю компетенцию партнера. В годы «холодной войны» подобный подход был известен как «политика с позиции силы». Совершенно очевидно, что разрядка напряженности и определяемые ею отношения между государствами ничего общего с такой политикой не имеют и иметь не могут.



Джульетта Мазина и Федерико Феллини (Италия) прибыли в Москву

Методика работы международных фестивальных жюри включает обсуждение фильмов по мере их показа, с тем чтобы на первой стадии оценки произвести предварительный отбор претендентов на призовые места. В дальнейшем дискуссия приобретает наиболее острый характер, когда решаются судьбы главного приза смотра. В 1967 году весьма бурные дебаты разгорелись вокруг фильма

Сергея Герасимова «Журналист» и венгерской картины «Отец» режиссера Иштвана Сабо. Вокруг этих двух картин и велась дискуссия, которая разрешилась с той степенью справедливости, с какой и должна была разрешиться: Большой приз фестиваля был разделен поровну. Думается, это было абсолютно справедливым.

Мне кажется уместным упомянуть сейчас об этом эпизоде, поскольку среди других сведений о Московском фестивале, который всегда широко комментируется зарубежными органами печати, можно встретить и утверждение о том, что в Москве советские фильмы якобы вне конкуренции и никакая объективная критика в адрес нашей программы невозможна. Ничего подобного. Фильмы хозяев не ставятся на Московском фестивале в привилегированное положение, и на заседаниях жюри их порой весьма нелицеприятно критикуют. У нас идет честное творческое соревнование, где арбитрами засчитывается только творческий результат, а соображения «фестивальной дипломатии» значения не имеют.

К числу таких результатов в фильме С. Герасимова единодушно были отнесены и две роли: дебют Валентины Теличкиной и работа Сергея Никоненко, сыгравшего сотрудника провинциальной газеты. В жюри обсуждалось даже предложение объявить Теличкину лучшей актрисой фестиваля. К сожалению, это не было сделано по педагогическим соображениям: кто-то из членов жюри напомнил, что роль молодой исполнительницы — ее дебют и, заботясь о будущем актрисы, нужно воздержаться от столь высокой оценки. Я, например, думал иначе, но во всяком случае успех Никоненко и Теличкиной доставил мне большую радость, поскольку речь шла не просто о появлении новых одаренных кинематографистов, столь стремительно начинающих свою творческую биографию, но и о признании — о международном признании! — плодотворности того направления в подготовке актерских кадров, которое по праву связывают со вгиковской системой, со школой Тамары Макаровой и Сергея Герасимова.

Если добавить к этому, что второй Золотой приз, специальную премию жюри получил болгарский фильм «Отклонение» режиссера Гриши Островского, то становится ясно, насколько внушительным был успех социалистических кинематографий на V МКФ в Москве. В этой связи нельзя не вспомнить и польскую картину «Вестерплатте», удостоенную Серебряного приза. Как раз ко времени появления фильма в выступлениях отдельных западных критиков стала проскальзывать мысль, что, мол, военная тема на экране исчерпала себя, что это якобы уже никому не интересно и не нужно. «Вестерплатте» стал одним из фильмов, со всей определенностью опровергших подобные утверждения. Авторы ленты на узком вроде бы плацдарме небольшого исторического эпизода сумели — без всяких преувеличений, без ложной патетики и романтизации — показать героизм народа, отстаивающего свою честь, свое будущее. Это было не только волнующе интересно, но и значительно по мысли, поскольку картина заставляла задуматься над историческими судьбами Европы и всего мира — с учетом незабываемого опыта прошлого.

Если общий итог фестиваля, как я уже говорил, свидетельствовал о динамичном характере развития социалистической культуры, о глубокой общности мировоззренческих и художнических позиций кинематографистов братских стран, укреплению которой способствовал московский кинофорум, то на нем же проявились и некоторые важные направления в кино Запада, заслуживавшие поддержки в свете задач передового искусства и получившие ее в Москве. В частности, я имею в виду картину американского режиссера Муллигана «Вверх по лестнице, ведущей вниз» — экранизацию известной книги, опубликованной в русском переводе журналом «Иностранная литература». Книга, основанная на дневниковых записях преподавательницы американской школы, включала документально достоверные описания, и это обстоятельство, помноженное на гражданский темперамент и мастерство постановщика, обеспечило создание фильма, свободного от какой бы то ни было голливудской «липы», от приукрашивания американской действительности. Своим успехом фильм во многом

Венгерские кинематографисты, участники фестиваля (слева направо) Ильдико Баншаги, Иштван Ковач, Иштван Буйтор на Московском шелкоткацком комбинате им. Свердлова



обязан и замечательной игре исполнительницы главной роли Сэнди Деннис, удостоенной на фестивале Премии за лучшую женскую роль. Впоследствии Деннис раскрылась как одна из наиболее интересных актрис американского кино.

Жюри в специальном решении единодушно выразило свое уважение режиссеру Фреду Циннеману, автору замечательной картины «Человек на все времена». Письмо, в котором мы сообщали Циннеману о нашем решении, признавая его большие заслуги в развитии реалистического киноискусства, пришлось, я думаю, как нельзя более ко времени. Дело в том, что Циннеману было в тот период очень нелегко. Выдающийся режиссер, автор таких известных произведений, как экранизация романа Анны Зегерс «Седьмой крест», ставшей крупным событием в истории антифашистского кинематографа Америки, и картины с участием Гарри Купера «Ровно в полдень», раскрывающей драму одинокого человека, которого предали, переживал настоящую творческую трагедию. Он вынужден был уехать из Соединенных Штатов, где новый владелец студии «МГМ», предприниматель, связанный с кино лишь финансовыми интересами, закрыл очередную работу Циннемана (фильм по роману А. Мальро «Условия человеческого существования»), которой режиссер отдал два года труда. Согласно концепции Циннемана, фильм обещал стать политически очень острым, что не устраивало дельца от кинематографа. Вот вам еще один пример того, как обращаются хозяева кинопромышленности США с талантливыми режиссерами: в любой момент они могут просто вышвырнуть каждого, кто им не угоден, за ворота студии.

На Московском фестивале большой успех выпал на долю картины Циннемана, которую

режиссер снимал уже в Англии. «Человек на все времена» — отличный исторический фильм, заряженный актуальным идейным смыслом, его герой — Томас Мор, великий гуманист прошлого, личность столь же блестящая, сколь и трагичная, он ни в какие времена не предавал своей идеи, не шел на нравственный компромисс. В приветствии жюри Фреду Циннеману мы не только высоко оценивали его творческий путь, но и отдали должное той гражданской и художнической принципиальности, которую режиссер проявил в сложных условиях своего существования в мире капитализма.

В заключение мне хочется обратить внимание читателя на одну принципиальную особенность Московского международного кинофестиваля, представляющую собой его важную традицию. Наш фестиваль многое сделал и продолжает делать в области расширения международного кинообмена, что представляется чрезвычайно актуальным в свете положений Заключительного акта совещания в Хельсинки. Как правило, фильмы, удостоенные главных наград Международного жюри московского форума, впоследствии выходят в наш прокат, получают огромную зрительскую аудиторию.

Отмеченное выше обстоятельство очень существенно. Как раз такой практики и не хватает западным фестивалям — к примеру, МКФ в Канне. На киносмотрах во Франции демонстрируется множество интересных и значительных картин, там, случается, премируют и хорошие советские ленты. Однако любопытно, точнее — показательно, что ни одна из них, несмотря на премию, не попадает в широкий прокат. Такова наглядная иллюстрация к тому спору, который развернулся сегодня по вопросу о выполнении хельсинкских договоренностей. Речь ведь в данном случае идет не о декларациях и не о формальном, а порой и превратно понимаемом обмене культурными ценностями, а о реальном налаживании подлинно широкого обмена — при соблюдении взаимного уважения и взаимной выгоды — произведениями искусства, в частности кинематографического.

Тот факт, что фильмы Советского Союза и других социалистических стран, получившие в течение десятилетий на различных капиталистических киносмотрах призовые места, важные и почетные награды, не получили прокатной судьбы, которой заслуживают (исключение составляет, пожалуй, только картина «Летят журавли»), ставит под решительное сомнение искренность заявлений органов буржуазной пропаганды и официальных лиц в странах Запада, упрекающих Советский Союз в «нежелании следовать положениям Заключительного акта».

История Московского фестиваля неоспоримо подтверждает, что мы всемерно стремимся использовать большие возможности этого представительного смотра для расширения и углубления контактов между кинематографиями разных стран и их творческими работниками, для налаживания более планомерного обмена фильмами во все возрастающих масштабах, для поддержки развивающихся кинематографий и ведущих прогрессивных тенденций в мировом киноискусстве. Таков наш реальный вклад в претворение в жизнь хельсинкских договоренностей, и я уверен, что предстоящий в этом году кинофорум в Москве еще более упрочит эту важнейшую традицию — традицию, необычайно актуальную именно сегодня.

Григорий Чухрай,
председатель Международного жюри III (1963) МКФ в Москве

В этом году нам предстоит событие большого общественного и культурного значения — не только для советских кинематографистов, но и для прогрессивных мастеров экрана всего мира. То, что X Международный кинофестиваль в Москве будет проходить незадолго до 60-летия Великого Октября, не может не быть отмечено особо и, я уверен, обеспечит ему особый интерес со стороны прогрессивных кинематографистов во всем мире.

Мне довелось быть председателем жюри на



Григорий Чухрай беседует с вьетнамской актрисой Нгок Лан. Слева киноактер и кинорежиссер Гуру Датт (Индия)

III МКФ в Москве. Тогда наш фестиваль еще только набирал настоящую силу, некоторые его традиции и формы работы еще только складывались, проходили практическую проверку. Но уже тогда он привлек значительное число выдающихся деятелей мирового кино. У нас в жюри заседали Сатьяджит Рэй, Серджио Амидеи, Ян Рыбковский, Стэнли Креймер, Жан Маре, Каехико Усихара. Они вместе со многими другими видными кинематографистами, дали свое согласие участвовать в Московском фестивале, потому что верно поняли его значение и еще потому, что два предыдущих смотра в Москве успели заложить прочную основу международного престижа фестиваля.

III Московский фестиваль, несмотря на свою молодость, собрал немало интересных фильмов, вошедших в конкурсную и информационную программы. Помню, как хорошо были приняты в Москве такие ленты, как «Козара» (Югославия), «Испорченная девчонка» (Япония), «Черные крылья» (Польша), «Голый среди волков» (ГДР), «Ты Хау» (ДРВ), «Лупень-29» (Румыния), «Брачный круг» (Индия). Перечислить все значительные фильмы, которые мы увидели летом 1963 года, здесь просто невозможно. Но, конечно, особо надо вспомнить картину Федерико Феллини «$8^1/_2$». Ей Международное жюри и присудило Большой приз.

После фестиваля это решение жюри вызвало серьезную критику, что породило множество демагогических заявлений и выпадов в некоторых странах западной печати. А между тем, что тут было удивительного? Против чего надо было протестовать? Когда решения жюри

вызывают единодушную поддержку, те же органы печати вопят об отсутствии творческих споров на Московских фестивалях, когда споры возникают — выражают резкое недовольство уже по этому поводу. Что касается картины «$8^1/_2$», то время все расставило по своим местам. Фильм прочно занял свое место в истории мирового киноискусства. И я думаю, что картина Феллини, с такой силой показавшая духовный кризис художника в буржуазном обществе, в своем главном звучании, своей основной направленностью отвечала гуманистическим принципам, гуманистическому характеру нашего смотра. Трагедия героя Феллини, его отчаянные попытки вырваться за пределы тесного, узкого и душного мира, в котором он оказался в силу причин прежде всего социального характера, нашла у московских зрителей верное понимание. Да, в момент своего появления лента Феллини многим показалась сложной по своему языку. Но то, что вчера еще представлялось непривычным, сегодня критически переработано и в новом качестве взято на вооружение мировым киноискусством. А то, что фильм вызвал споры, повторяю, естественно. Споры в искусстве неизбежны.

Наш фестиваль играет заметную роль в деле развития взаимопонимания между странами и народами. Но речь идет не о всеядном взаимопонимании, а о взаимопонимании на определенной идейной основе. При сохранении взаимного уважения, исключающего как попытку «урвать» одностороннюю выгоду, так и вмешательство во внутренние дела партнера. Взаимопонимание, толкуемое в этом духе — как вмешательство в чужие дела, — пробуют навязать нам некоторые наши оппоненты на Западе. Но все их попытки такого рода бесперспективны. Когда речь идет о вещах принципиальных, не может быть места компромиссам. Точно и ясно заявил об этом Леонид Ильич Брежнев с трибуны XVI съезда профсоюзов СССР.

Если же иметь в виду то взаимопонимание, от которого действительно выигрывают все, которое делает здание всеобщего мира прочнее и неуязвимее, то здесь имеются самые широкие возможности и, с нашей стороны, самая добрая воля. Один из ярких примеров тому — практика Московского международного фестиваля. Сотни кинематографистов собираются в столице нашей Родины раз в два года. Они не только участвуют в творческом соревновании, проводимом на самых демократических началах, но и широко обсуждают разнообразные и острые проблемы, связанные с жизнью современного мира, современной культуры. Они порой спорят, горячо и заинтересованно, стараясь понять друг друга, сблизить позиции, найти зерно истины. В конечном итоге, такой обмен мнениями способствует консолидации передовых сил мирового кино, активизации борьбы за социальный прогресс, развитию гуманистического художественного творчества. Именно в таком ключе проходила на III МКФ в Москве международная дискуссия на тему «Кино и прогресс».

Московский фестиваль или такой смотр, как Карлововарский, близкий ему по духу и задачам, по сути принципиально отличны от кинофестивалей, проводимых на Западе. Различия здесь очевидны, равно как и причины политического и идеологического характера, которые их вызывают. Прежде всего в этой связи, мне думается, надо подчеркнуть, что Московский фестиваль — это (в наиболее полном смысле этого понятия) народный фестиваль. Фестивальные программы показывают у нас не только в специальных залах, где собираются по преимуществу участники и гости смотра. Фильмы фестиваля идут во многих, самых вместительных кинотеатрах города, их видят тысячи и тысячи зрителей. Вот что существенно отличает Московский фестиваль как культурное событие в жизни страны от многих известных фестивалей, проводимых за рубежом. Интерес нашего народа к киноискусству огромен, причем охватывает самые широкие слои населения — не только интеллигенцию, но и рабочих, служащих, учащуюся молодежь. Думаю, что наш зритель получает от Московского фестиваля огромную пользу. Все, кто приезжал в Москву в дни фестиваля, неизменно отмечают искренний интерес и удивительно доброжелательное настроение наших зрителей; фестивальная аудитория Москвы всегда живо и



Режиссер Стэнли Креймер и актриса Сюзан Страсберг (США) перед началом фестивального просмотра

остро реагирует на фильмы социально значимые, несущие в себе мысли и идеи, близкие нам своим содержанием, имеющие общечеловеческую ценность... А картины, в которых декларируется неизбежность жестокости и насилия в мире, ленты сексуально-пошлые, унижающее достоинство одной нации и превозносящие другую, не имеют доступа на наши экраны. Это не дискриминация, а отбор, учитывающий и высокие задачи московского киносмотра, и настроения наших зрителей. Наконец, он отражает то обстоятельство, что развитие мирового кинематографа, его настоящие и будущие достижения. лежат не на этом направлении... Московские фестивали расширяют представления нашего народа о подлинном киноискусстве мира. Такова одна из центральных задач нашего демократического кинофорума.

А наши гости, в свою очередь, могут убедиться, приехав в Москву, каковы достижения развитого социализма в области культуры, в частности кинематографической. Им предоставляется уникальная возможность увидеть и новые наши ленты, и классику — во время специализированных ретроспективных просмотров. Мне не раз лично приходилось убеждаться, какое глубокое впечатление производит на наших зарубежных друзей советская многонациональная кинематография, то, что даже сравнительно небольшие по территории и населению республики Советского Союза имеют свой развитой кинематограф. Для целого ряда европейских стран, равных по площади и количеству жителей некоторым нашим республикам, собственное кинопроизводство — не-

позволительная роскошь. Оно там экономически невозможно.

Только социализм обеспечивает условия, при которых даже республика с населением в 3—4 миллиона человек может успешно развивать кинематограф как важный фактор своей национальной культуры, — и в этом одно из преимуществ нашего советского строя. За последние годы грузинская, киргизская, узбекская, туркменская кинематографии дали целый ряд интереснейших кинопроизведений, что вызывает у нас чувство гордости за нашу страну, за нашу культуру, за ее интернационалистическую сущность. Думаю, что и фестивали в немалой мере помогли национальным кинемаграфиям, стимулировали их рост.

Фильмы стран «третьего мира» всегда желанные гости на наших экранах, а в последнее десятилетие и на экранах Ташкентского фестиваля, который ставит своей основной задачей помогать развитию передового киноискусства в странах Азии, Африки и Латинской Америки.

Такая практика, такие позиции Московского фестиваля отражают умонастроения советских людей, их волю к сближению с людьми других народов, стремление к миру и прогрессу. Вот почему когда за рубежом вдруг кто-то начинает рьяно заступаться за «права советских людей», это всегда вызывает у меня сильное подозрение. Наш народ сам прекрасно знает, что помогает утверждению его достоинства, его прав, а что этому противоречит. Современный мир разделен надвое, что неизбежно вызывает разделение и в мировом кинематографе, где тоже сталкиваются две идеологии, два различных отношения к человеку.

Есть ленты, в которых человеконенавистничество — программа, а развенчание человеческого в человеке — осознанное выражение взглядов автора. Наш социалистический кинематограф — на другом идейно-художественном полюсе, и наш фестиваль никогда не примет ни одной картины, которая идет в разрез с его задачами. Дело тут, повторяю, не в дискриминации, а в последовательном отстаивании наших принципиальных позиций — и в искусстве, и в жизни.

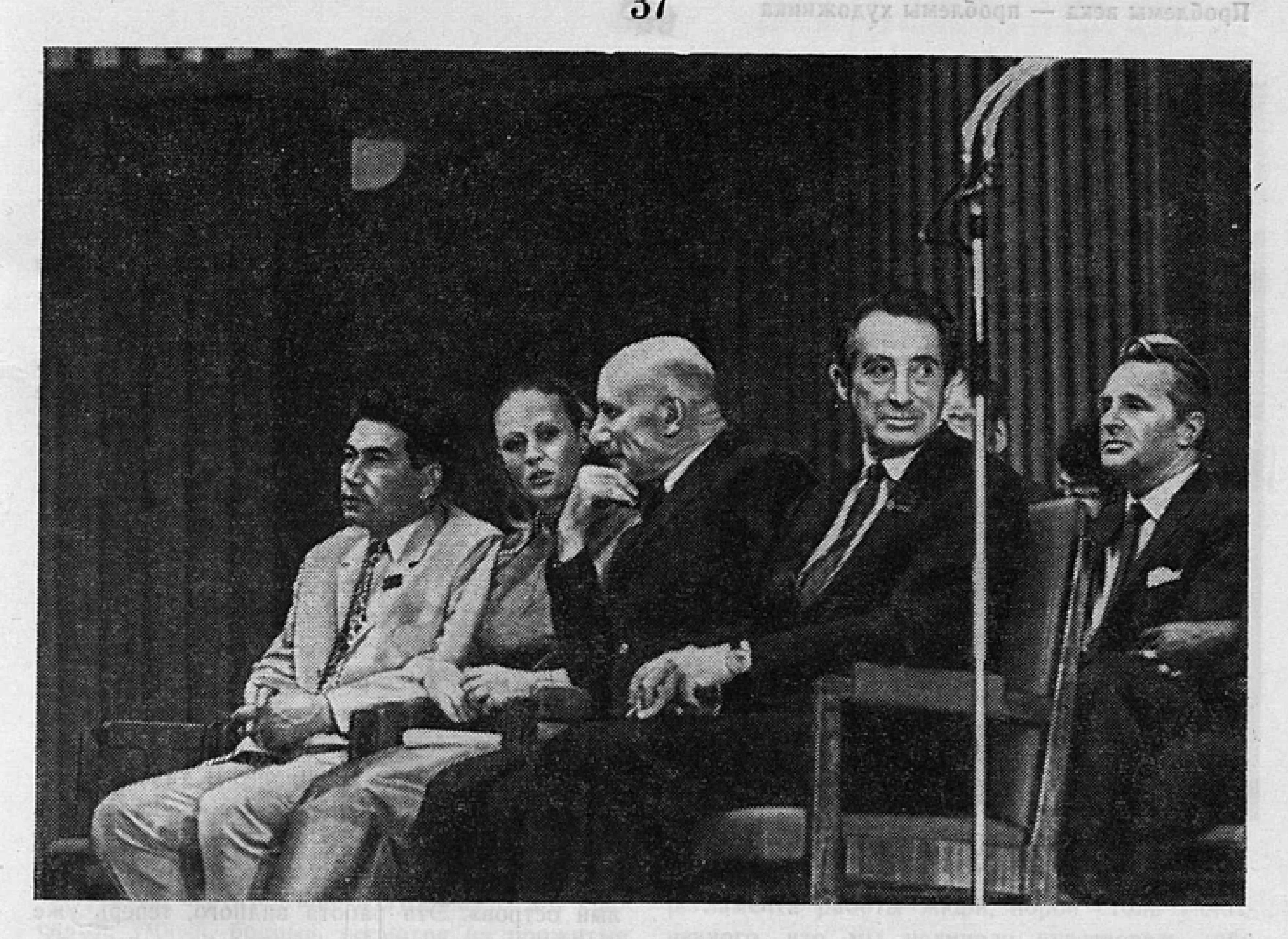
Хочется верить, что предстоящий X Московский международный кинофестиваль станет впечатляющим смотром достижений прогрессивного мирового киноискусства, дружеской встречей художников разных стран, поставивших свое творчество, свой талант на службу человечеству, активно участвующих в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов.

Чингиз Айтматов,

член Международных жюри II (1961) и VII (1971) МКФ в Москве

В нынешнем году наша страна, весь мир отмечают крупнейшее историческое событие эпохи — 60-летие Великой Октябрьской революции. Значение прошедшего шестидесятилетия всеобъемлюще: оно вбирает в себя главное содержание исторического процесса современности. Помимо политических, социальных, экономических преобразований, новых открытий в законах человеческого общежития, оно захватило и сферу культуры. Культура впервые выступила в СССР как неотъемлемая часть всей народной жизни, бытия современного человека, обогатилась и окрепла из живительных источников общенародной борьбы за социализм. Одним из наиболее показательных примеров тому является кино. Конечно, кинематограф существовал и до революции. Но лишь благодаря ей кино стало поистине искусством миллионов.

Глобальные социальные сдвиги в мире обогатили киноискусство новым содержанием, глубиной исторической правды, породили новые художественные формы, новые жанры. Революция сделала кино подлинным искусством. Сегодня процесс дальнейшего развития мирового киноискусства немыслим без постоянного общения художников разных стран, без взаимовлияния и взаимообогащения различных национальных кинематографических культур. Немалая роль в этом деле принадлежит международным киносмотрам, крупнейшему и самому демократическому из них — Московскому.



Члены жюри VII МКФ.
Слева направо: Чингиз Айтматов,
Беата Тышкевич, Сергей Герасимов,
Григорий Козинцев, Джеймс Олдридж

Мне представляется, что международные фестивали необходимы в первую очередь для того, чтобы художники и зрители, наши современники, те, кому мы посвящаем свое творчество, могли в обобщенном, концентрированном виде представить себе движение кино как искусства, обсудить и попытаться решить волнующие нас проблемы — экрана и самой жизни. Видимо, это связано с развитием человеческого духа вообще, ибо сколько будет существовать род человеческий, столько и будет продолжаться процесс познания действительности, ее освоения и совершенствования средствами искусства. Идея фестиваля в ее первоначальном, определяющем виде состоит, как мне думается, в том, чтобы вместе, коллективным разумом, выявить общие, главенствующие тенденции в развитии кинематографа, разобраться в их социальной и эстетической природе и в дальнейшем помочь упрочению тех, которые лучше всего помогают утверждению социальной справедливости и прогресса.

Мир наш многообразен, но главные черты эпохи определяются наличием на земле двух крупных мировых систем — социалистической и капиталистической. Естественно, что такое разделение неизбежно накладывает отпечаток и на облик культуры в целом, в том числе и на развитие киноискусства. Можно со всей определенностью сказать, что в соответствии с этим ныне существует киноискусство социализма и кино буржуазного Запада, которое само по себе включает разные слагаемые. Ленинское учение о двух культурах применимо и к сегодняшнему западному кино, в котором существуют разнообразные передовые, демократические течения, творчество, проникнутое гуманизмом, создающее образы большой человеческой



Писатель и режиссер Полен Виейра (Сенегал) в Доме дружбы с народами зарубежных стран

наполненности, отстаивающее идеи добра и справедливости. Такие проявления современной мировой кинокультуры близки нашему социалистическому мировоззрению, нашему социалистическому кинематографу, ставящему перед собой ясные цели и задачи — всемерно способствовать укреплению, победе прогрессивных течений в художественной культуре всего мира.

В истории мировых киносмотров Московский фестиваль, которому через два года исполнится 20 лет, вписал одну из самых ярких и содержательных страниц. А ведь фестивалей сегодня проводится великое множество. Есть среди них смотры, выдержавшие испытание временем; они действительно отражают суть процессов, совершающихся в мировом кино, способствуют сплочению сил честных, прогрессивно мыслящих кинематографистов. Таким, например, является Международный кинофестиваль в Карловых Варах, у которого длинная история и прочные традиции. Но случается, что фестиваль приходит к упадку так же быстро, как и возникает...

Участником и членом Международного жюри в Москве мне довелось быть дважды. Впервые — на II МКФ (1961), второй раз — ровно через 10 лет, на VII Московском. На первом из этих смотров жюри возглавлял Сергей Юткевич, на втором — замечательный режиссер, тонкий, умный художник, которого сегодня уже нет среди нас, — Григорий Михайлович Козинцев.

Лето 1961 года навсегда останется у меня в памяти. Помню энергичного нашего председателя, который умело вел трудную организаторскую работу жюри, помню гостиницу «Москва», где тогда помещался штаб смотра, где десятки людей, представлявших кино пяти континентов, по-разному, порой очень живописно одетых, оживленно переговаривались на десятках языков, приветливо улыбались друг другу, куда-то спешили... В такой обстановке и состоялось мое первое вхождение в мир кино.

Кането Синдо показал тогда в Москве «Голый остров». Эта работа видного, теперь уже всемирно признанного японского мастера потрясла меня до глубины души, и даже сегодня, после стольких лет, я мог бы буквально кадр за кадром восстановить ее в памяти...

Человеку с восприимчивой душой кино открывает свой необыкновенный мир: реальный и сказочный, грозный и лиричный, радостный и тревожный. Эти краски волшебного луча кинематографа ослепили меня: я увидел незнакомые страны, гордые, выразительные лица знаменитых актеров, уловил новые сюжеты, как будто перенесся на время в особое пространство, где сама действительность плотно сконцентрирована, как масса атома в его ядре.

На VII МКФ в Москве мне посчастливилось работать в жюри вместе с Григорием Козинцевым. До сих пор не верится, что судьба действительно свела меня с таким человеком! Еще мальчишкой мы с друзьями бегали на его трилогию о Максиме, бесконечно могли слушать эту простую, но такую задушевную песенку:



Актрисы из ФРГ (слева направо) Эва Христиан и Доррис Хунцман в Кремле

«Крутится, вертится шар голубой...» И вот красивый, умный, бодрый, несмотря на прожитые годы, человек, который был для меня живой легендой, — мой коллега. А «шар голубой», весь мир — в контурах, красках и звуках экрана — ожил, стал реально досягаем для глаза...

Козинцев был и остается человеком, перед которым я преклоняюсь. Но, возможно, не будь этого фестиваля, мне не представилось бы случая повидать его так близко, когда даже не верилось, что вот — живой Козинцев. И это не сон...

Потом я еще раз «открыл» для себя этого человека — вместе с Шостаковичем — в «Гамлете». Козинцев и Шостакович явили в этом произведении глубокое родство душ.

Григорий Михайлович обладал удивительным тактом и был человеком высокой культуры. С ним было очень легко и радостно работать, рядом с ним никогда не приходилось испытывать чувства стесненности. Он никогда не настаивал на формальном соблюдении регламента работы жюри, порой столь уплотненного, что мы начинали чувствовать себя несчастными жертвами, захваченными цветным вихрем фестивальных идей, впечатлений... Козинцев никогда не навязывал своего мнения другим, но спокойно и ясно давал почувствовать, к чему у него больше лежит душа. Он обладал удивительным даром понимания жизни, искусства, литературы, людей. Слушал я его с огромным наслаждением — и как это было радостно, когда наши мнения совпадали. Когда на заключительном заседании жюри подводило итоги, обобщая впечатления от просмотренной программы, у нас не возникло никаких осложнений, мы как-то единодушно и быстро решили все вопросы.

...Удивительно порой складывается судьба. Я уже говорил, насколько потряс меня «Голый остров», получивший главный приз на фестивале 1961 года. И вот в 1971 году я снова встретился с Синдо, с его новой работой — «Сегодня жить — умереть завтра». Мы присудили этой ленте Золотой приз — это было за-

лицо литературы и искусства, а сегодня позабыты, выведены из игры, насколько сложно бывает художнику буржуазного мира выбрать свою «точку отсчета». Я объясняю такие зигзаги, в результате которых порой нечто, не вызывавшее симпатии, меняется на что-то еще более сомнительное, отсутствием верной ориентации — как нравственной, в широком значении этого понятия, так и эстетической. За ориентир принимаются не общечеловеческие категории, ценность которых непреходяща, а всякого рода поветрия, колебания вкуса, спроса, зачастую толкающие искусство на путь бесплодный, ведущий в тупик. Четкость и последовательность наших идеологических установок, наших мировоззренческих категорий проявляется и в дни международных фестивалей, проходящих в Советском Союзе. Вот что, как мне думается, позволяет и московскому и ташкентскому киносмотрам повышать свой мировой престиж, сохранять и развивать свои лучшие традиции.

Среди этих традиций есть и такая. Кинематограф, выражающий идеи, важные для современного бытия, для судеб передового искусства, кинематограф, занятый поиском новых выразительных средств, всегда встречал в Москве поддержку и полное понимание. Например, в конце 50-х — начале 60-х годов интеллектуальное кино, как его толкуют сегодня, находилось еще в стадии становления: не всем было ясно, что может получиться из этого направления. И Московский фестиваль помог здесь во многом разобраться. Суметь разгадать тайну искусства в момент перехода в новое качество, вовремя обнаружить истоки будущих тенденций, которым суждено обогатить кино, — такова одна из задач всякого кинофестиваля. Тем самым можно помочь закрепиться новому. В этой связи представляется знаменательным, что на нашем фестивале получили первое признание многие фильмы, прокладывающие дорогу в будущее киноискусства.

Оценки, с которыми подходит жюри московских киносмотров к произведениям искусства, отличает демократизм и непредвзятость, стремление учесть общий творческий результат усилий художника. На VII МКФ Золотой приз получил итальянский фильм режиссера Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики», фильм потрясающей обличительной силы и социальной остроты. В оценке жюри во внимание были приняты и высокие художественные достоинства картины, доносящей значительное содержание в эмоционально впечатляющей форме.

Любое явление в принципе может стать предметом художественного отображения. Но существует еще и Предмет Искусства — как понятие, предполагающее определенные нравственные ограничения. И когда говорят, что в с е можно показать, про в с е можно писать, то это, по-моему, неверно. Нет, далеко не все предметы и явления могут быть объектом художественного обобщения. Иначе можно выйти далеко за пределы того широкого, но все же не безграничного круга, за которым кончается гуманистическое искусство. Те современные режиссеры, которые могут поставить девизом к своим фильмам слова «ужас», «патология», «грязь», творят не искусство, а нечто, мимикрирующее под него, унижая тем самым и ту форму творчества, которую избрали, и человека, к которому они обращаются, апеллируя к низменным проявлениям человеческой натуры, к атавистическому чувству страха. И при всей открытости фестивального экрана Москвы на него нет доступа подобному «творчеству».

Любое достижение гуманистического искусства, пусть даже и ставшее со временем достоянием архивов, не проходит даром для судеб мировой культуры. На VII МКФ в Москве были представлены такие интересные, своеобразно решенные фильмы, как «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Люди против» Франческо Рози, «Кеймада» Джилло Понтекорво. В этих произведениях ощущается живое дыхание неореализма, яркого демократического искусства, высоко взметнувшегося над Европой, только что освободившейся от ужасов фашистской ночи. Нет, неореализм не умер, не растворился в коммерческом кинопотоке. Как хорошо сложенный костер, он вспыхивает от новых искр, разгорается сильно и ясно. Лукино Висконти считал неореализм безгранич-

Актрисы Лилиан Гиш (США) и Тамара Макарова (СССР) на VII Московском МКФ



ным в своих возможностях и продолжениях методом демократического искусства — методом, находящимся в вечном движении и обновлении. Творчество прогрессивных мастеров современной Италии подтверждает правдивость такого суждения.

Фестиваль — это смотр, соревнование, причем строгий экзамен здесь держат не только наши гости, но и мы сами. Каждый большой режиссер должен, по-моему, через него пройти. Он обогащает и воспитывает. Советские лауреаты московского и зарубежных смотров — Сергей Бондарчук и Сергей Герасимов, Григорий Чухрай и Сергей Юткевич, Андрей Тарковский и Григорий Козинцев, Станислав Ростоцкий и Юрий Ильенко, Толомуш Океев, Глеб Панфилов, Витаутас Жалакявичус, Эмиль Лотяну, Даниил Храбровицкий — прошли «боевое крещение» фестивальным «огнем», выдержав его с честью, еще выше подняв международный авторитет нашего многонационального искусства.

Значение Московского фестиваля я вижу еще и в том, что он дал толчок к рождению нового смотра — Ташкентского международного фестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки. Именно в Москве молодое киноискусство независимых национальных государств, кино стран «третьего мира» — в таком объеме и в таком качестве — заявило о себе всему миру. Фестиваль в Ташкенте, творчески усвоив применительно к своим задачам традиции московского смотра, сумел выявить интереснейший культурный пласт современной художественной жизни: новую культуру азиатского и африканского континентов, уходящую своими традициями в глубокую древность, прогрессивные течения, проявившиеся в кино Латинской Америки за последние два десятилетия, социалистическое кино Народной Монголии, революци-



Болгарская актриса Виолетта Донева и режиссер Глеб Панфилов (СССР) на Красной площади в Москве

онной Кубы, советских среднеазиатских и закавказских республик.

На фестивалях встречаешься со множеством людей, которых прежде знал только по именам или не знал вовсе. Встречаешь единомышленников, собратьев по искусству, и дружба с ними, зародившаяся в дни фестивалей, продолжается и дальше. Фестивальные встречи в Москве и Ташкенте обогатили меня дружбой с такими выдающимися деятелями кино, как сенегальский режиссер Сембен Усман, человек высокообразованный, несомненно талантливый — и как кинематографист и как литератор; с замечательным польским мастером Анджеем Вайдой, получившим Золотой приз за режиссуру на VII МКФ в Москве; с одаренным английским писателем Джеймсом Олдриджем.

Сближение народов, культур разных стран, налаживание живых человеческих контактов с товарищами по профессии, расширение взаимопонимания в масштабе планеты — вот что дает фестиваль в Москве его гостям и участникам. Это очень важно в современном мире, в котором существует еще столько сложных проблем, непонимания, препятствий на пути прогресса, мирных и светлых устремлений человечества. Верю, что предстоящий Московский фестиваль сделает новый шаг в этом направлении. Верю, что у нашего фестиваля большое и интересное будущее.

Сергей Бондарчук,

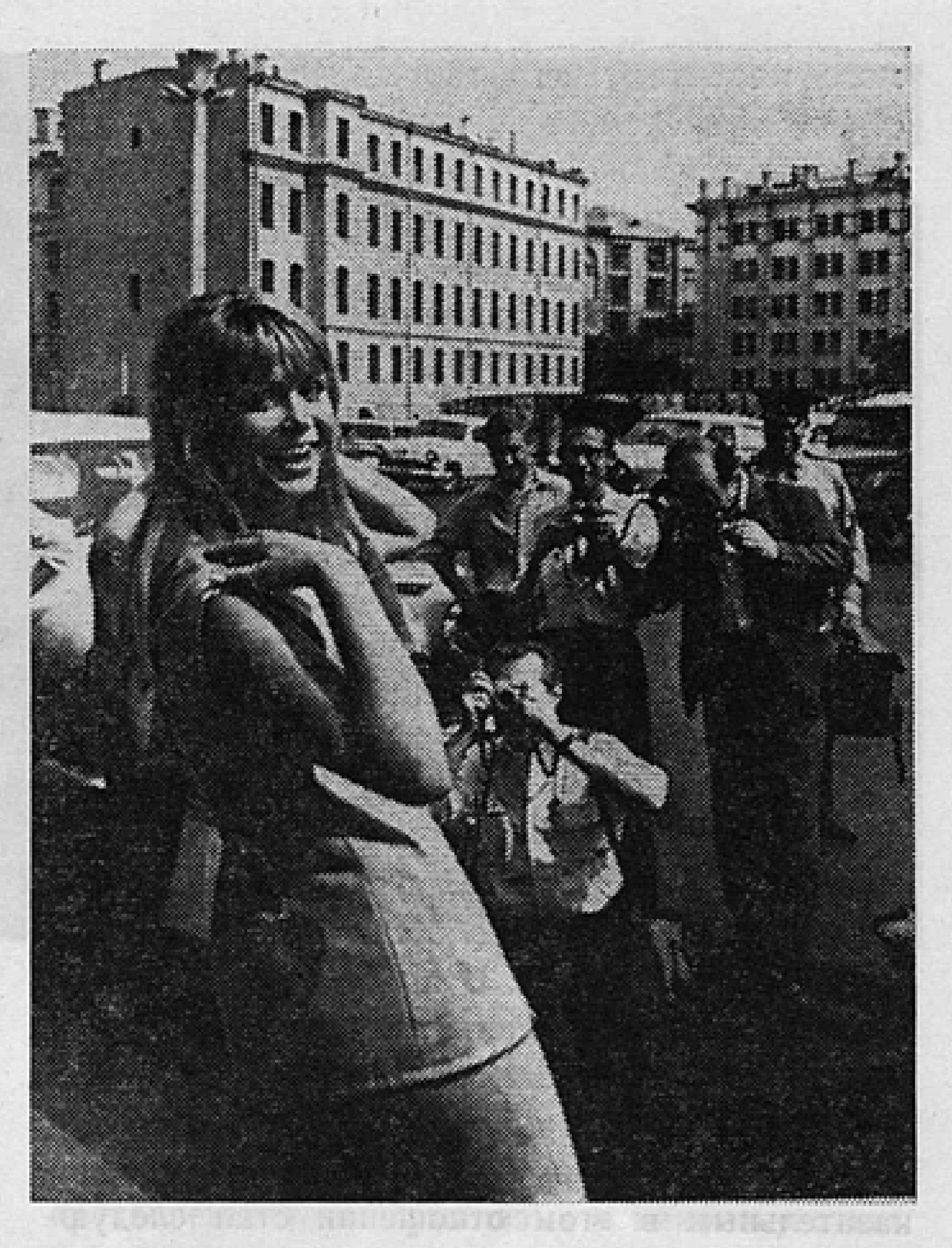
председатель Международного жюри VIII (1973) МКФ в Москве

VIII Московский фестиваль вызвал особый интерес мастеров прогрессивного киноискусства и широкой мировой общественности. Благотворные перемены в международном кли-

мате, ставшие особенно заметными летом 1973 года, наши современники справедливо связывают прежде всего с осуществлением конструктивной Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС и единодушно поддержанной всем советским народом, народами братских государств социализма и миллионами людей во всем мире. В дни работы фестиваля состоялось вручение товарищу Л. И. Брежневу международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», что отразило признание мировым общественным мнением выдающихся заслуг Генерального секретаря ЦК КПСС, его огромного вклада в дело улучшения взаимопонимания между народами и упрочения мира на нашей планете.

Время показало, насколько плодотворным является внешнеполитический курс, последовательно проводимый КПСС, ее ленинским Центральным Комитетом. Время неоспоримо подтвердило, что для советского государства борьба за углубление разрядки, за уменьшение угрозы военного конфликта, между великими державами — генеральная линия нашей внешней политики, которой мы придерживаемся и будем продолжать следовать, независимо от тех препятствий и трудностей, которые возникают и могут возникнуть на этом пути. XXV съезд КПСС убедительно продемонстрировал преемственность и дальнейшее развитие фундаментальных принципов, лежащих в основе советской политики на международной арене, нашу решимость настойчиво претворять в жизнь идеи Программы мира. В своей речи на XVI съезде профсоюзов СССР товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул, что «вся работа нашей партии и Советского государства на международном поприще — работа большая и напряженная — определялась и определяется программой дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество, принятой XXV съездом». Конкретные позитивные результаты этой работы видны сегодня и в том, как развивается культурный обмен, включая сюда и международные связи нашей кинематографии.

Восьмой фестиваль в Москве состоялся за два года до общеевропейского совещания в



Югославская актриса
Неда Арнерич в Москве

Хельсинки. Однако в работе этого киносмотра, проходившего, как и все Московские фестивали, в обстановке открытого и широкого по масштабам творческого соревнования кинематографий всего мира, свободного и заинтересованного обмена мнениями по наиболее животрепещущим проблемам развития киноискусства, нашли свое воплощение те идеи и принципы, которые получили завершенное выражение в хельсинкских договоренностях.

Глубоко верю, что киноискусство призвано и может способствовать поискам взаимопонимания между людьми, помогать сближению стран и народов, непосредственно участвуя в борьбе за мир, демократию, свободу и социальный прогресс. Московский кинофорум с его отчетливо ясным и близким любому честному художнику девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» с са-

мого момента своего зарождения стал действенным средством консолидации сил мирового прогрессивного кинематографа, в первую очередь — социалистического киноискусства. Вместе с карлововарским смотром наш фестиваль многое сделал для еще большего сплочения художников братских стран, объединенных общностью идеологии, мировоззренческих позиций, ясным пониманием высокого общественного предназначения своего творчества, которое социализм поставил на службу коренным народным интересам.

Только социализм обеспечивает человеку творческого труда поистине неограниченные возможности и реальные права; только в условиях социалистической демократии он может свободно и полностью раскрыть свое дарование, создавая произведения искусства, проникнутые духом гуманизма и верой в счастливое будущее человечества. В программе VIII МКФ было немало картин, красноречиво свидетельствующих о впечатляющих достижениях кинематографа стран социализма. Несколько отклонясь от хронологии, скажу, что еще более показательным в этом отношении стал следующий, девятый по счету московский кинофорум. Но в 1973 году Международному жюри, в составе которого мне довелось работать, чаще, чем в прошлые годы — так мне думается, — случалось обсуждать ленты и роли кинематографистов социалистических стран, по праву попавшие в число претендентов на главные награды смотра. Напомню, что в итоге перечень призеров VIII МКФ включал одиннадцать фильмов и исполнителей, представлявших социалистический кинематограф в основной программе фестиваля (всего мы присудили девятнадцать призов и дипломов). Картины «Это сладкое слово — свобода!» Витаутаса Жалакявичуса (СССР) и «Любовь» Людмила Стайкова (Болгария) получили Золотые призы; Специальный приз жюри был присужден югославскому фильму «Сутеска» режиссера Стипе Делича — «за разработку темы антишафистской борьбы»; два Серебряных приза достались венгерской картине «Фотография» Пала Золнаи и польской «Коперник», поставленной Евой и Чеславом Петельскими. Приз за лучшее исполнение женской роли получила вьетнамская актриса Ча Жанг, сыгравшая в фильме «17-я параллель: дни и ночи»; за лучшее исполнение мужской роли — кубинский актер Серхио Корьери, снимавшийся в картине «Человек из Майсинику». Еще один приз за лучшее исполнение мужской роли был вручен актеру Рамазу Чхиквадзе, игравшему в фильме «Саженцы» (СССР).

Фильмы капиталистических стран, награжденные на VIII Московском фестивале, — это произведения социально острые, касающиеся коренных вопросов времени, причем, как можно судить сегодня, по прошествии четырех лет, некоторые из них отразили перспективные для развития прогрессивного мирового кино тенденции. Так, итальянская картина «Убийство Маттеотти» (Специальный приз жюри) и французская «Похищение» (Серебряный приз) ныне входят в длинный перечень фильмов, представляющих течение политического кинематографа на Западе. Течение это неоднородно, иногда к нему ошибочно причисляют и те ленты, которые попросту спекулируют на политике, избегая глубокой разработки действительно актуальных политических проблем. Однако оно существует, выражая озабоченность граждански активного искусства теми явлениями в общественно-политической жизни буржуазных стран, которые находятся в явном противоречии с нормами буржуазной демократии, с конституционными гарантиями, обеспечивающими свободу и права человека в частнособственническом обществе. В этом смысле фильмы «Убийство Маттеотти» и «Похищение» и на сегодняшний день не утратили своей злободневности: ситуации, отраженные в этих лентах, очень уж напоминают некоторые, включая и совсем недавние, факты, характеризующие методы, которыми не брезгует международный империализм в борьбе против прогрессивных сил, против правительств суверенных государств, проводящих неугодную им политику, против отдельных политических деятелей. Появление таких лент на экранах московского киносмотра, а потом и в числе его призеров вполне закономерно. Наш фестиваль, важнейшей традицией которого является широкая представительность,



Польские кинематографисты актриса Беата Тышкевич и режиссер Ежи Кавалерович (справа) на встрече в Обществе советско-польской дружбы

имеет боевой, наступательный характер, и художники, занимающие прогрессивную общественную позицию в жизни и в искусстве, всегда могут твёрдо рассчитывать встретить в Москве самую искреннюю поддержку и понимание.

Всякий, кто знаком с историей Московского фестиваля, знает, что количество стран, принимающих участие в его работе, постоянно увеличивается; в период между I и VIII МКФ оно увеличилось более чем вдвое — даже один только этот показатель дает представление о том, насколько полной и разнообразной является панорама мирового киноискусства, открывающаяся взорам зрителей на конкурсных и внеконкурсных экранах смотра. В число призеров Московского фестиваля к моменту начала восьмого по счету смотра входили Сантьяго Альварес, Велько Булайич, Отакар Вавра, Умару Ганда, Курт Гоффман, Пьетро Джерми, Дэжидийн Жигжид, Луиджи Коменчини, Иоахим Куперт, Федерико Феллини, Гриша Островский, Ева и Чеслав Петельские, Кането Синдо, Жак Тати, Иштван Сабо, Золтан Фабри, Пьер Этекс и другие. Итогом работы VIII МКФ было солидное пополнение этого списка.

Вот еще один пример, относящийся к VIII Московскому фестивалю, который подтверждает это положение. Золотой приз киносмотра получил в 1973 году американский режиссер Стэнли Креймер — «за последовательное претворение темы гуманизма в киноискусстве». Это было заслуженной высокой оценкой многолетней творческой работы создателя «Нюрнбергского процесса», «Скованных одной цепью», «На берегу», «Оклахома, как она есть», в которых Креймер гневно обличал германский нацизм, человеконенавистничество, расистские предрассудки, предупреждал человечество об опасности ядерного самоубийства, разоблачал хищнические нравы «общества свободного предпринимательства». Главная награда была вручена американскому кинематографисту на фестивале, который США официально игнорировали: национальной американской делегации не было на смотре. Однако в противовес странной и, как показало время, совершенно бесперспективной позиции, занятой госдепартаментом и американской киноассоциацией (МПАА), многие частные фирмы послали в Москву свою продукцию. Кинематограф Америки, фильмы, отражающие демократическое направление в американском кино, были интересно и репрезентативно представлены в программе VIII Московского. И это вновь под-

твердило, что высокий международный престиж Московского кинофестиваля — серьезное обстоятельство, с которым нельзя не считаться и нашим идейным противникам, что принципы нашего киносмотра, на котором нет ни диктата дирекции, как это обычно имеет место в Канне, ни дискриминации прогрессивных фильмов по политическим мотивам, встречают понимание и одобрение даже в тех странах, где государственные организации предпринимают бесплодные попытки блокировать Московский фестиваль.

Что же касается нас, организаторов Международного кинофестиваля в Москве, то мы, в соответствии с общей направленностью внешнеполитической деятельности Советского государства, в полном согласии с идейно-организационными принципами нашего кинофорума, никогда не вмешиваемся в чужие дела, не навязываем свои вкусы и взгляды по поводу картин, которые нам предлагают. Мы можем отвергнуть только те ленты, которые противоречат нашему девизу, будучи направлены против человека, против его законных прав и чаяний, фильмы, принижающие достоинство того или иного народа, злонамеренно искажающие национальную историю, подрывающие общественную мораль — и только такие ленты.

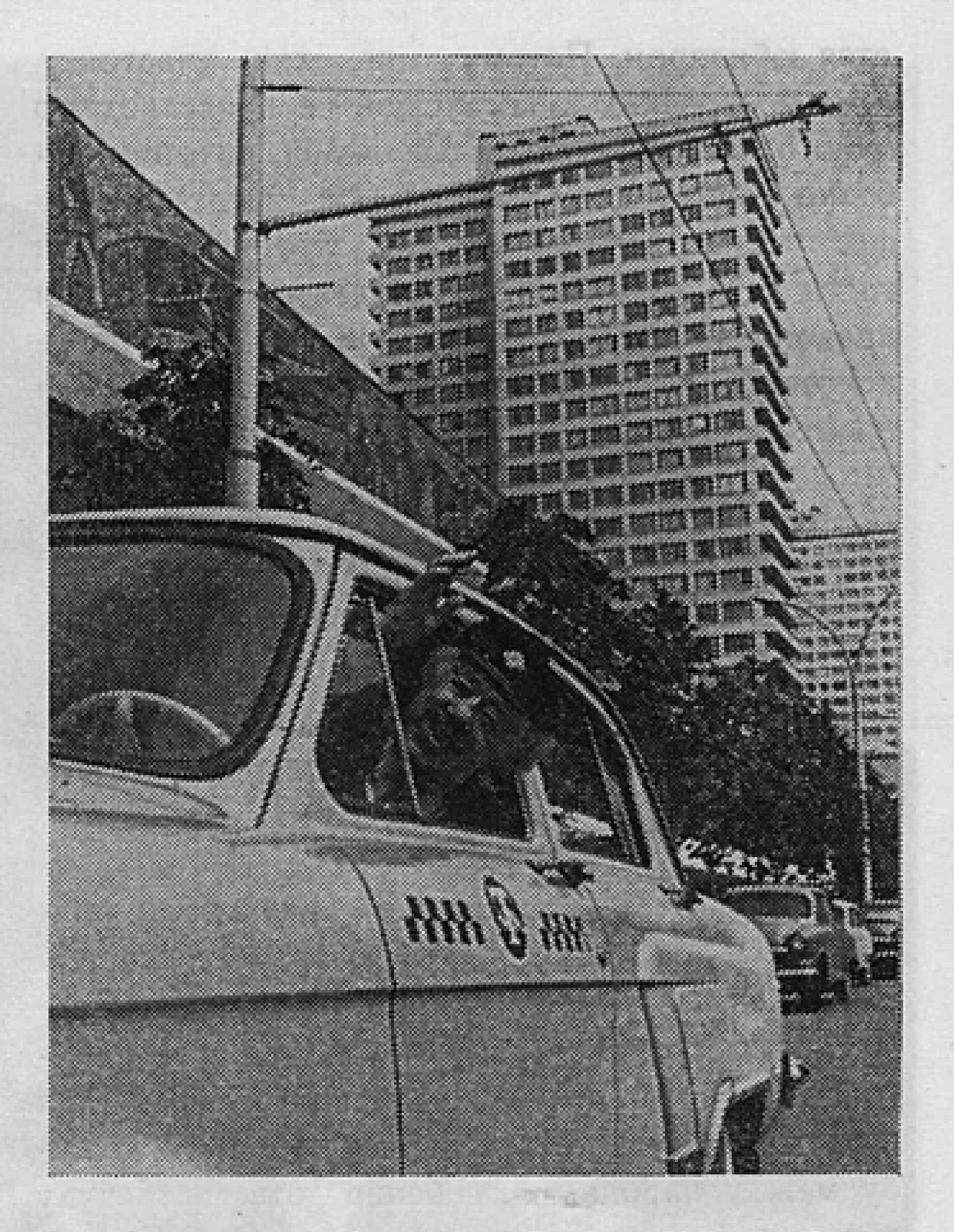
Мы — за искусство глубокого, значительного содержания, которому отводится столь важная роль в жизни современного человека. За искусство, лично обращающееся к каждому. За искусство, соотнесенное с коренными вопросами эпохи. Разве фашистская диктатура, насилие, расизм не относятся к числу понятий, чье содержание остро актуально?! Ведь это Чили, Ольстер, Родезия и ЮАР. Вот почему передовое киноискусство обращается и будет обращаться и к фашистскому прошлому Германии, и к недавней империалистической агрессии во Вьетнаме, и к событиям из истории национально-освободительных движений. Вот почему передовые художники разных стран говорят и будут говорить с экрана об антигуманистической направленности буржуазного строя, порождающего насилие, подавляющего человека, лишающего его права трудиться, права самостоятельно распоряжаться собственной судьбой. Одна из основных задач Московского международного фестиваля — верно оценить и вовремя поддержать усилия таких художников. Международные жюри, в состав которых на каждом фестивале входят выдающиеся деятели мировой культуры, помогают московскому киносмотру в выполнении этой высокой миссии.

Вспомним, что именно советский кинематограф первым в истории мирового кино начал глубокую художественную разработку таких тем, как социалистическая революция, борьба за свободу человека, за торжество идей гуманизма и социальной справедливости. В лучших наших фильмах, созданных за годы Советской власти, человек предстает как высшая ценность, высшая мера, позволяющая постичь смысл исторического процесса; человеческая личность и ее насущные интересы, ее неотъемлемые права — вот основа лучших произведений нашего кино. Мы — гуманисты по самой сути своих мировоззренческих позиций, отвечающих высшим целям нового общественного строя, самого справедливого и гуманного за всю человеческую историю.

В соответствии с этими принципами мы ведем — средствами искусства — неустанную борьбу за нового, гармонично развитого человека, обращаясь к умам и сердцам зрителя. Именно так — к умам и сердцам, ибо без эмоционального потрясения искусство немыслимо. Вот почему мне представляется принципиально важным появление таких фильмов последнего времени, как «Подранки» Николая Губенко, «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова. В них нет равнодушно-рассудочной авторской позиции, в них существуют глубоко чувствующие герои. А через их переживания мысль современного художника о том, как сделать жизнь человека полнее, красивее, чище, передается и зрителю. Именно такое искусство в полной мере отвечает девизу нашего киносмотра «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

Формируя новую личность, прогрессивное киноискусство дает людям разных стран возможность лучше узнать друг друга, рождает у них потребность во взаимопонимании, во

взаимообогащении различных национальных культур. Примером подлинного сближения и постоянного взаимообогащения культур братских наций и национальностей, больших и малых, является многонациональная культура народов Советского Союза. За 60 лет Великой Октябрьской социалистической революции мы создали культуру, которая является предметом нашей гордости, одним из самых ярких достижений развитого социализма; неотделимой частью вошло в нее и советское многонациональное киноискусство. «Белый пароход» Болотбека Шамшиева, «Красное яблоко» Толомуша Океева, «Чужие письма» Ильи Авербаха создавались на разных студиях, в разных республиках. Общей чертой этих, столь сильно разнящихся между собой произведений, является, на мой взгляд, глубочайшая вера в человека: каждый из этих фильмов несет большой гуманистический заряд, отмечен пристальным вниманием к человеку, к миру его мыслей и чувств. Важно, что эти фильмы волнуют зрителя — ведь без эмоционального потрясения искусство бездейственно и неубедительно. И когда в жюри VIII МКФ в Москве мы, просмотрев за 10 дней 30 конкурсных фильмов, обсуждали, кому давать призы, то принимали во внимание и это обстоятельство: степень привлекательности фильма для зрителя, возможности его эмоционального воздействия на аудиторию.



Французский актер Мишель Симон на проспекте Калинина

Мне хотелось бы подчеркнуть, что наш кинематограф обязан уделить особое внимание фильмам политическим, рассматривая это понятие широко, на уровне требований времени. Московский фестиваль немало сделал для того, чтобы в практике мирового киноискусства обрели реальное художественное воплощение темы «человек», «революция», «природа», «социальная жизнь». Художники, которые решают их в своем творчестве, обращаются к миллионам. Об этом необходимо помнить всегда. Время только подчеркнуло справедливость ленинского определения кино как важнейшего из искусств. Это очень ответственно — творить для народа. И потому нам необходимо остро чувствовать личную ответственность за каждое новое произведение, в создании которого мы участвуем прямо или косвенно. Искусство не может жить без зрителя. Оно существует для людей и только в момент общения с аудиторией. Чудо подлинного искусства в том, что зритель может стать сам участником творческого акта, в том, что оно развивает в каждом творческое начало. Только, повторяю, для этого необходимо эмоционально действенное искусство. В. И. Ленин писал, что без человеческих эмоций никогда не было и не может быть человеческого *искания* истины. Я — за кинематограф человеческих эмоций, который способен донести самые важные и актуальные идеи, пробудить человеческую мысль, заставляя зрителя не только размышлять, но и сопереживать перед экраном.

Год проведения X Московского международного кинофестиваля совпал с годом 60-летия Великого Октября. И сам фестиваль тоже явля-

ется юбиляром. Потому мне, как участнику всех московских киносмотров и председателю одного из Международных жюри, хочется особенно горячо пожелать успеха предстоящему фестивалю. Хочется думать, что участники и гости X МКФ в Москве встретятся со многими новыми интересными произведениями киноискусства, вдохновленного передовыми идеями времени.

Станислав Ростоцкий,

председатель Международного жюри IX (1975) МКФ в Москве

Разговор о IX Московском международном фестивале хочется начать словами Леонида Ильича Брежнева из его приветствия участникам и гостям смотра: «Добрая традиция московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оптимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества».

Эти слова точно определили всю атмосферу IX МКФ в Москве, атмосферу творческого соревнования, оптимизма, свободного дружелюбного общения на интернациональном празднике киноискусства. Они нашли живой отклик и встретили единодушную поддержку среди гостей и участников смотра, который на этот раз был рекордным — и по количеству представленных кинематографий, и по числу деятелей мирового кино, приехавших в Москву.

Вот что заявил в этой связи Ву Нанг Ан, директор Ханойской киностудии: «Мы испытываем чувство глубокого удовлетворения от того, что в этом знаменательном для нас году мы, вьетнамские кинематографисты, смогли встретиться на Московском фестивале с кинематографистами Советского Союза и других социалистических стран...

С огромным волнением мы слушали приветствие Л. И. Брежнева участникам и гостям фестиваля, оглашенное во Дворце съездов. Мне хочется от имени всех членов вьетнамской делегации выразить горячую признательность Генеральному секретарю ЦК Коммунистической партии Советского Союза за добрые слова, высказанные в адрес всех прогрессивных художников экрана. Строки этого обращения исполнены высокого смысла, они еще раз демонстрируют огромную заботу Коммунистической партии и правительства СССР о деятелях культуры, о гигантской аудитории, к которой обращено самое важное из искусств — кино. Приветствие Леонида Ильича Брежнева вселяет уверенность в правильности нашего пути, в нем подчеркнуто, что каждый прогрессивный кинематографист, честно выполняя свой долг художника, участвует тем самым в великой битве народов земли за мир, демократию и социальный прогресс».

Сам девиз московского форума «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» особенно актуально и свежо прозвучал в год 30-летней годовщины великой Победы над фашизмом, в год совместного полета космических кораблей «Союз» и «Аполлон». Полет этот по времени совпал с фестивалем, и я вспоминаю, как в холлах гостиницы «Россия», где проходил наш киносмотр, собирались москвичи и гости столицы — посмотреть волнующий репортаж из космоса. И, наконец, глубоко знаменателен и символичен тот факт, что фестиваль наш состоялся в «год Хельсинки» — в год, когда мечты и чаяния прогрессивных людей планеты, их надежды на мир и прогресс стали реальнее и ближе благодаря результатам, достигнутым в итоге Общеевропейского совещания.

Не удивительно, что IX Московский кинофорум, как, впрочем, и предыдущие фестивали в нашей стране, собрал в столице Советского Союза многих ведущих киномастеров планеты, художников, чье творчество служит идеалам справедливости, прогресса, гуманизма и мира. Имена японца Акиры Куросавы, поляка Анджея Вайны, венгра Золтана Фабри, итальянца Этторе Сколы, немца Эрвина Гешоннека не нуж-



Станислав Ростоцкий с актерами Ириной Петреску (Румыния) и Роном Моуди (Великобритания)

даются в подробных комментариях — с их работами прекрасно знаком советский зритель, их гражданская и художническая позиция, отвечающая задачам передового искусства, хорошо известна. И здесь уместно напомнить, что целый ряд кинематографистов, ныне широко известных во всем мире, обязан во многом своей счастливой судьбой традиционному смотру в Москве. На IX МКФ, как и на предшествующих, мне не раз приходилось слышать слова благодарности устроителям Московского фестиваля, мастерам кино нашей страны, жюри, прессе — всем, кто столь гостеприимно, заинтересованно и справедливо встречает, смотрит, судит произведения кинематографистов разных стран, включая и тех, кто делает свои первые шаги в искусстве. Многие молодые художники получили на фестивалях в Москве «путевку в жизнь», добились настоящего успеха, выслушали профессиональное и непредвзятое мнение коллег, познакомились с работами зарубежных киномастеров, получили самую широкую возможность обменяться взглядами по важнейшим вопросам киноискусства и общественной жизни.

На IX МКФ в Москве лидировали социалистические кинематографии. Двух высших наград конкурса были удостоены фильмы «Дерсу Узала» (СССР) и «Земля обетованная» (Польша); Серебряный приз достался картине «У моего брата отличный братишка» (Чехословакия), режиссер Станислав Стрнад; специальные призы

были присуждены фильму «Год затмения солнца» (Монголия), режиссер Жамиан Бунтар — «за поэтическое выражение правды народной жизни» и режиссеру Золтану Фабри (Венгрия), постановщику картины «Незавершенное предложение» — «за заслуги в развитии современного киноискусства». Работы Мигеля Бенавидеса в фильме «Другой Франсиско» (Куба) и Георгия Георгиева-Геца в фильме «Крестьянин на велосипеде» (Болгария) жюри отметило призами за лучшее исполнение мужской роли. Югославской картине «Ужицкая республика» был присужден Специальный диплом — «за воплощение темы народного героизма в антифашистской борьбе»; такой же наградой была отмечена лента вьетнамских кинематографистов «Девочка из Ханоя» — «за яркое воплощение мужества народа». Жюри конкурса короткометражных фильмов и жюри конкурса фильмов для детей присудили высокие награды картинам «Героическая симфония» (Венгрия), режиссер Илона Колонич; «Северная надбавка» (ГДР), режиссер Карл-Хайнц Мундт; «Учитель Марин» (Болгария), режиссер Христо Ковачев; «Москва—Кассиопея» (СССР), режиссер Ричард Викторов; «Ни с кем» (Болгария), режиссер Иванка Грыбчева; «Мальчик и скрипка» (Югославия), режиссер Йован Ранчич. Нам, членам Международного жюри, подробно обсуждавшим каждое произведение, попавшее в список претендентов на награды, рост художественного уровня, глубокое идейное содержание лент, созданных в братских странах социализма, были особенно заметны. И я рад отметить, что наши решения находились в полном согласии и со зрительскими оценками, и с мнением критики.

Как всегда широко, полно и разнообразно был представлен в 1975 г. молодой кинематограф развивающихся стран. И это естественно: фестивалю в Москве всегда были чужды снобизм и погоня за внешней эффектностью. Пусть некоторые работы кинематографистов в странах, где кино делает только первые шаги, еще не во всем совершенны, все равно они неизмеримо ближе к подлинному искусству, чем иные ленты, снятые равнодушными ремесленниками, пусть даже и на высоком профессиональном уровне, с изыском формалистических новаций. Искусство, основанное на высоком гуманизме, гражданственности, искреннее реалистическое искусство всегда найдет путь к зрителю, и я уверен, что не за горами то время, когда фильмы молодых кинематографических держав будут на равных соперничать (в лучшем смысле этого слова) с фильмами признанных мастеров. Зачастую так бывает уже сегодня. Так, на IX фестивале призы, полученные картинами Сирии, Вьетнама, Шри Ланки, были отнюдь не поощрительными. Мне бы особенно хотелось отметить очень одаренную алжирскую актрису Фатиму Буамари, получившую Приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «Наследие». Ее роль — это не просто талантливая актерская работа: Фатима Буамари сумела создать образ, полный серьезного гражданского звучания. Значительно и во многом принципиально новой для индийского кино показалась мне и социальная драма «Хор» режиссера Мринала Сена.

Что же касается основных лауреатов фестиваля — фильмов Акиры Куросавы «Дерсу Узала», Анджея Вайды «Земля обетованная», Этторе Сколы «Мы так любили друг друга», то о них в прессе уже говорилось достаточно много и подробно. Хочу лишь добавить, что, хотя мне, как председателю жюри, полагалось быть беспристрастным, я, конечно, очень ждал наш советский фильм «Дерсу Узала», который не сумел посмотреть до фестиваля. Естественно, что я очень волновался: как его примут публика и жюри? Но первый же просмотр развеял мои опасения. «Дерсу Узала» сразу (и совершенно заслуженно!) стал главным фаворитом фестиваля, а один итальянский кинокритик в шутку даже предложил присудить этому фильму в с е награды фестиваля. В этой шутке был и свой резон. Мне, например, очень хотелось отметить замечательную актерскую работу Максима Мунзука. По-моему, это сделало бы еще более и символичным и радостным тот факт, что сотрудничество выдающегося японского художника-гуманиста с советскими коллегами увенчалось таким общепризнанным, таким неоспоримым успехом.

Очень приятной была для меня встреча с чехословацким режиссером Станиславом Стрнадом, автором фильма «У моего брата отличный



Ортензия Бусси де Альенде среди гостей и участников IX МКФ (1975)

братишка», получившего на фестивале Серебряный приз. Станислава Стрнада я помню еще вгиковцем, потом он был вторым режиссером на моей картине «Майские звезды». После этой совместной работы мы как-то потеряли друг друга из виду и вот, спустя много лет, встретились вновь в весьма приятных и для него и для меня обстоятельствах.

Итоги IX фестиваля позволяют, как мне думается, сделать и некоторые общие выводы об основных тенденциях в развитии мирового кинематографа, так как на нем особенно ярко проявилось стремление кинематографистов социалистических стран и прогрессивных кинематографистов стран капиталистического мира глубже проникнуть в духовный мир человека, показать процессы социальные, исторические, культурные, отражая и анализируя мир человеческой личности. Кинематограф ныне стал демократичнее. Чувствуется желание актеров и режиссеров обратиться к каждому зрителю, быть понятным и доступным каждому человеку. Основным художественным принципом кино стала достоверность. Все чаще действие переносится из павильонов на улицы городов и деревень. Съемочной площадкой становится реально существующий мир, действующими лицами — реально существующие люди. И это, конечно, предъявляет новые требования к актерам. Стиль игры лучших актеров становится все более свободным от искусственной усложненности, от погони за внешними эффектами — его характеризуют глубина, продуманность, искренность и, прежде всего, достоверность. Очень хотелось бы в этой связи отметить блестящую шведскую актрису Харриет Андерсон, чья работа в фильме «Белая стена» произвела на меня огромное впечатление.

Что же касается проблематики кинопроизведений, то для кинематографистов социалистических стран, показавших свои работы на IX МКФ, общими, по-видимому, стали пробле-



Режиссер Акира Куросава (Япония) с советскими актерами Юрием Соломиным и Максимом Мунзуком в день открытия IX Московского кинофестиваля

мы гармонического развития личности в обществе, где для этого созданы все условия, в которых наиболее ярко и плодотворно может проявиться человеческая индивидуальность. Большое место в творчестве кинематографистов братских государств занимают и фильмы исторической тематики. Стремление осмыслить, верно оценить историческое прошлое своей страны с позиций сегодняшнего дня особенно характерно для такого выдающегося художника, как Анджей Вайда. Взятые вместе, лучшие его фильмы составляют своеобразную историческую, духовную, социальную летопись польского народа. Не был исключением и его фестивальный фильм «Земля обетованная». В яркой эмоциональной манере Вайда показал звериную сущность капитализма в самом его зародыше, в годы, когда в Польше капиталистические отношения только начинали захватывать все сферы человеческой жизни.

У прогрессивных западных кинематографистов проблематика, естественно, иная. Их работы характеризует прежде всего желание разобраться в истоках неблагополучия и язвах своего общества, показать в художественных образах столкновения человека с безжалостной капиталистической системой, проникновение социальных противоречий в самые интимные человеческие отношения, утрату идеалов, невозможность проявить себя в условиях «свободного» общества. И большой заслугой нашего Московского кинофестиваля, одной из основополагающих его традиций, является искреннее желание устроителей смотра, его жюри, советских зрителей (а Московский фестиваль — самый представительный не только с точки зрения кинематографа, он широчайшим образом представляет массового зрителя, его интересы) поддержать

все передовое, гуманное, жизнетворческое, что рождается в кино буржуазных стран.

Особенно отрадным показалось мне то, что все больше людей, причастных к кинематографу, во всем мире начинают рассматривать кинематограф как искусство интернациональное, как мощное средство массовой коммуникации, которое обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Значение кино в современной общественной, культурной и политической жизни планеты исключительно велико, что подтвердилось в дни IX МКФ в Москве. И поэтому каждый истинно благородный художник должен всем сердцем чувствовать свою огромную ответственность перед жизнью, перед миллионами людей, должен всегда помнить о том, какая высокая миссия возложена на него самой историей. Кинематограф, по-моему, должен осознавать себя духовным посредником между людьми разных национальностей, должен понимать свою сопричастность ко всему, что происходит на земле, должен чувствовать себя вправе и в силах активно вмешиваться в ход мировых событий во имя прогресса, торжества социальной справедливости и мира во всем мире.

Закончить свои заметки о IX Московском кинофестивале мне хотелось бы одним эпизодом, казалось бы, не имеющим прямого отношения к кино. Во время фестиваля мы отпраздновали день рождения одного из членов нашего международного жюри — Ортензии Бусси де Альенде. И мне никогда не забыть того поразительно живого и сильного чувства человеческой солидарности, какое родилось в тот вечер за нашим интернациональным столом.

Накануне, во время встречи с журналистами, вдову Сальвадора Альенде спросили, что дает ей, женщине, пережившей огромную личную трагедию, вынужденной, будучи уже далеко не молодой, покинуть свою родину, что дает ей силы и мужество для участия в большой и нелегкой общественной деятельности. Ортензия Бусси де Альенде ответила простыми, но, как можно было понять, глубоко прочувствованными словами: «Вера в будущее моего народа».

Сегодня, незадолго до открытия X Московского международного фестиваля, мы рады поздравить ее с присуждением международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Когда я вспоминаю прошлый московский кинофорум, мне все чаще приходит на ум слово надежда. Надежда на мир без войн и насилия, вера в светлое гуманистическое начало, выраженное в произведениях передового художественного творчества.

IX МКФ, едва ли не самый яркий и представительный за всю историю Московского фестиваля смотр прогрессивного киноискусства, укрепил эти надежды в тех, кто были его участниками и зрителями. В этом я и вижу главный его итог.

В подготовке материалов рубрики «Проблемы века — проблемы художника» этого номера принимали участие Л. Гурьян, Е. Ильина, Ю. Павленок, И. Рябая, Н. Савицкий, М. Фрейдкин.

Фото Н. Слезингера, И. Гневышева, Н. Гнисюка и из фотохроники ТАСС и АПН

Миллионы людей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма.

Л. И. Брежнев

Навстречу 60-летию Великого Октября

В. Родионов,
секретарь Саратовского обкома КПСС

«Второй парторг»

Заметки о воспитательной роли советского кино

Необычный и знаменательный отрезок исторического времени переживаем мы ныне. Близится великий праздник. Уже шестьдесят лет реет знамя Октября, поднятое героическим пролетариатом России, партией Ленина. Могучий морально-политический подъем царит на просторах Советского Союза, всех его республик, краев и областей. Страна продолжает уверенно и неуклонно идти курсом XXV съезда Коммунистической партии. Этот стратегический курс, выраженный в Отчетном докладе, с которым выступил на съезде Генеральный секретарь Центрального Комитета партии Леонид Ильич Брежнев, в решениях съезда получает дальнейшее развитие и конкретизацию в целом ряде важных и глубоких постановлений, принятых после съезда Центральным Комитетом партии, в речах и выступлениях товарища Л. И. Брежнева. Каждое его выступление исполнено реализма, силы мысли, глубокого научного анализа явлений и тенденций современности, являет собой пример творческого применения марксизма-ленинизма к действительности, диалектического единства революционной теории и революционной практики.

Речи Леонида Ильича в Туле и на XVI съезде профсоюзов наметили новые рубежи нашего движения вперед, открыли перед народом и партией новые перспективы в области социальной и экономической политики, развития социалистической демократии, совершенствования планирования и управления, в сфере ленинской внешней политики.

Все это с неотразимой силой свидетельствует о том, что все эти годы жизнь нашей страны идет одним и тем же, тщательно продуманным путем, прямым, ясным и неизменным. Это путь XXIII, XXIV, XXV съездов КПСС, каждый из которых явился могущественным двигателем нашего всемирно-исторического марша.

Именно благодаря последовательности и преемственности этой стратегии, в хорошем темпе, ровно и мощно развивается наше народное хозяйство, масштабы и сложность которого гигантски возросли.

Из года в год повышается материальное благополучие всех слоев народа. Расцветает наука и искусство, растет интеллектуальный потенциал страны. Расширяется и углубляется социалистическая демократия.

Неизменно и настойчиво проводит наша партия ленинскую политику мирного сосуществования, разрядки, взаимовыгодного сотрудничества всех государств мира, вне зависимости от их социального и политического строя.

«Наша программная цель, — заявил Леонид Ильич Брежнев, — добиться решения одной из наиважнейших задач современности — задачи ограничения и прекращения гонки вооружений, особенно ядерных.

Объективно говоря, вроде бы есть неплохая база, в частности в советско-американских отношениях, для практических шагов в этом направлении. Конечно, ее надо укреплять и расширять. Но, как показали недавние контакты и переговоры, наши партнеры вместо того, чтобы двигаться вперед, теряют конструктивный подход и занимают пока одностороннюю позицию.

Разумная договоренность возможна, но необходимо, чтобы не только мы, но и другая сторона в полной мере осознала свою ответственность в деле обуздания гонки вооружений и не на словах, а на деле искала взаимоприемлемых решений».

Мы, саратовцы, вместе со всеми советскими людьми всей душой благодарим партию, ее ЦК, Политбюро Центрального Комитета, лично Леонида Ильича Брежнева за их вдохновенную борьбу за мир, за последовательное проведение внешней политики, цель которой — счастье и мирная жизнь народов СССР и всего земного шара. Трудящиеся Саратовской области горячо поддерживают твердую позицию, занятую Леонидом Ильичом на московских переговорах с государственным секретарем США С. Вэнсом, безоговорочно одобряют заявление об этих переговорах, сделанное от имени Советского правительства товарищем А. А. Громыко. Мы знаем при этом, что есть хорошая основа для переговоров с Соединенными Штатами, для успеха в этих переговорах на благо не только наших двух народов, но и всего человечества. Нас воодушевляют оптимизм Л. И. Брежнева и его соратников по руководству партией и страной, их принципиальный и гибкий ленинский стратегический курс, стремление идти по единственно возможному в нашу эпоху пути, уверенность в том, что рано или поздно разум победит в трудном, но благороднейшем деле — строительстве планеты без войн...

Без мира невозможно ныне само существование человечества. Но жарче всех желаем мира мы, люди нового общества, ведь мир на земле — основополагающее условие нашего прогресса, нашего коммунистического созидания. Вот почему слово о мире было первым словом победившего Октября. И нынче, в юбилейный год, мы вспоминаем об этом с чувством особого удовлетворения.

●

Да, мы жаждем мира и боремся за мир, потому что первыми устремляемся в завтрашний день прогресса и цивилизации.

Наш земляк Николай Гаврилович Чернышевский, писатель, горячо любимый Лениным, утверждал, что социалистическое будущее приближается борьбой и трудом живущих поколений. В романе «Что делать?» он писал о грядущем социалистическом мироустройстве: «Оно светло, оно прекрасно. Говори же всем... будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести; настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы успеете перенести в нее из будущего».

Стремление утверждать в настоящем начала будущего — характерная черта советского искусства. Она, эта черта, предполагает у творцов духовных, художественных ценностей ясное видение реального движения жизни в свете коммунистического идеала, который воплощается в повседневном труде нашей партии и народа.

Наша партия всегда высоко ценит роль литературы и искусства в деле коммунистического воспитания трудящихся. XXV съезд КПСС вновь подчеркнул их огромное значение, развил и обобщил итоги работы, проделанной художественной интеллигенцией на основе Постановлений ЦК партии «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейше-

му развитию советской кинематографии». Следуя курсом, проложенным партией, писатели и художники, мастера экрана делают глубокие и последовательные выводы из той ясной и всеобъемлющей программы действий, которые содержатся в решениях и документах XXV съезда КПСС, в новых выступлениях Генерального секретаря Центрального Комитета партии товарища Л. И. Брежнева.

Естественно, что мы, партийные работники, ныне с чувством особой ответственности размышляем о роли искусства, прежде всего кино, в великом деле коммунистического воспитания человека, и снова и снова возвращаемся к вопросу: что нужно сделать и как именно сделать, чтобы использовать эту могучую духовную силу с максимальным «коэффициентом полезного действия».

Эта проблема — точнее, комплекс проблем — постоянно в сфере внимания Саратовской областной партийной организации, которая накопила определенный опыт в решении указанной задачи.

Саратовская область — одна из крупнейших в Поволжье. На ее территории запросто разместились бы, не мешая друг другу, Швейцария, Бельгия и Дания. История области неразрывно связана с историей всего Советского государства. В годы революции, гражданской войны, социалистической индустриализации и коллективизации сельского хозяйства, в годы Великой Отечественной войны и в послевоенное время, в период освоения целинных и залежных земель Заволжья и сооружения современных промышленных гигантов — во все дела, свершенные советским человеком, саратовцы внесли свою посильную лепту.

Трудом человека рождалась щедрость саратовской земли. Колхозы, совхозы области засыпают в закрома Родины по 250—300 миллионов пудов хлеба. Но, конечно же, не только зерном и другими продуктами сельского хозяйства славится наша дважды ордена Ленина область. Ее первоклассные станки, подшипники, пассажирские самолеты ЯК-40, холодильники, троллейбусы, изделия химической промышленности известны не только в Советском Союзе, но и далеко за его пределами. Саратовская система качества внедряется на предприятиях всей страны и стран социализма.

Городом вузов называют Саратов. Государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, политехнический, медицинский, экономический, педагогический, сельскохозяйственный, ветеринарный, юридический институты, институт механизации сельского хозяйства, консерватория выпускают ежегодно свыше 6 тысяч молодых специалистов. Кроме того, здесь сосредоточены десятки техникумов, специальных училищ и научно-исследовательских учреждений.

Саратовская земля подарила стране и миру великого революционера-демократа Н. Г. Чернышевского, выдающегося электротехника П. Н. Яблочкова, знаменитого генетика Н. И. Вавилова, конструктора первого гусеничного трактора Ф. А. Блинова. Саратовским хлебом вскормлены писатели, художники, скульпторы, среди них А. Н. Толстой, К. А. Федин, В. Ф. Кибальников. В Саратове учился и получил путевку в авиацию Ю. А. Гагарин. Мы гордимся, что именно саратовскую землю ощутил под ногами Космонавт-1, вернувшись на нашу планету после своего исторического полета на корабле «Восток».

Сегодня в Саратовской области проживает более двух с половиной миллионов человек. С глубоким пониманием восприняв решения XXV съезда партии, октябрьского (1976) и майского (1977) пленумов ЦК КПСС, они вносят свой вклад в общенародную борьбу за успешное выполнение планов десятой пятилетки.

●

Советский человек... Он — в центре внимания писателей и кинематографистов, философов и экономистов, социологов и правоведов. Иначе и быть не может. Ибо социалистическая личность — главный итог всей организаторской и идеологической работы Коммунистической партии, всех титанических шестидесятилетних усилий нашего советского народа.

Мы полагаем, что из всех форм и методов идеологической работы кинематограф обладает наибольшей действенностью. У него широ-

чайшие познавательные и пропагандистские возможности, ибо кинематограф говорит о жизни в форме самой жизни и, привлекая миллионы зрителей, воспитывает массы — политически и нравственно — на примерах судеб своих героев, давая живое представление об истории страны, воплощая в художественных образах бессмертные революционные, боевые и трудовые подвиги ленинской партии и советского народа.

Конечно, нельзя исходить из прямолинейных и упрощенных взглядов на систему «кино — зритель». Не сразу и не вдруг ощущается позитивное влияние искусства экрана на массы людей. Но, с другой стороны, многие из нас были непосредственными свидетелями того, как образ киногероя зажигал отвагой сердца солдат Великой Отечественной, становился для множества людей примером и критерием отношения к общему делу, поведения в быту, отношений с окружающими.

Почему так? Потому, думается, что в основе действенности советского кинематографа как средства воспитания всегда лежал нравственный идеал. Идеал, увлекающий активностью жизненных позиций, возвышающий до подвига сознательное отношение к общественному долгу, к труду.

Этот бесценный фундамент заложен выдающимися кинопроизведениями 20-х и 30-х годов, начального периода советского искусства экрана, такими фильмами, как «Броненосец «Потемкин» и дилогия Ромма о Ленине, «Человек с ружьем» и «Чапаев», «Депутат Балтики» и «Мы из Кронштадта», «Мать» и «Член правительства», «Крестьяне» и «Земля», «26 комиссаров» и «Комсомольск», «Арсенал» и «Встречный»... Кинематограф последующих десятилетий продолжил революционно-трудовую, патриотическую традицию. «Молодая гвардия», «Битва в пути», «Высота», «Тихий Дон», «Весна на Заречной улице», «Коммунист», «Председатель», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Живые и мертвые», «Иваново детство», «Твой современник», «У озера», «Любить человека», «В огне брода нет», «Чрезвычайный комиссар», «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Премия», «Они сражались за Родину», «Горячий снег» и другие фильмы, — наша идейно-художественная сокровищница, наш воспитательный арсенал, чья мощь далеко не исчерпана!

Огромное впечатление на трудящихся Саратовской области произвел фильм «Повесть о коммунисте». Он стал большим событием в общественно-политической и культурной жизни нашего края. Картина эта во многом по-новому, свежо и увлеченно раскрыла перед зрителями жизненный путь, многогранную деятельность на благо трудящихся выдающегося политического и государственного деятеля современности, верного марксиста-ленинца, неутомимого борца за дело коммунизма Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева. Авторы картины сумели показать такие черты в личности этого любимого всеми нами человека, которые при всей их типичности для нашего времени воплощают в себе лучшие качества советских людей, коммунистов, борцов и тружеников.

В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции» отмечается: **«За шестьдесят лет развития по пути Октября в нашем обществе утвердились замечательные социалистические традиции, в которых закреплен богатейший опыт революционной борьбы и созидания.** Бережно хранить эти традиции — значит творчески развивать их».

Воспитывать трудящихся, особенно молодежь, на благородных традициях, за которые миллионы лучших сынов и дочерей отчизны отдали свою жизнь, — наш общий долг. И мы хорошо знаем: сохранение и развитие, углубление советских традиций современное искусство считает одной из основополагающих своих целей. Это прекрасно.

В последнее время наш действующий киноарсенал пополнился фильмами, которые впрямую стремятся разобраться в самых животрепещущих коллизиях жизни трудовых коллективов. Имеется в виду определенный вклад художников экрана в разработку темы, которую раньше суховато называли «производственной». «Ныне, — говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде партии, — эта тема обрела под-

линно художественную форму. Вместе с литературными и сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Именно таким вот «предметом горячих дискуссий» сделался и у нас во всей Саратовской области фильм А. Гельмана и С. Микаэляна «Премия». Не только в дни его демонстрации, но и много недель спустя. Лента эта привлекла сердца и умы людей своей жгучей актуальностью, богатым и сложным внутренним миром героев, их гражданским мужеством. Здесь, на экране, на столь необычном и напряженном заседании парткома раскрывается психология современного рабочего, его высокое чувство достоинства, новое отношение к делу, основанное на профессиональной компетентности, широком кругозоре, ясном понимании взаимосвязей между «общественным» и «личным».

На заседании парткома глубоко обнажились и корни некоторых отрицательных явлений — тех самых, которые заставили членов бригады Потапова обдуманно и рассчитанно отказаться от незаслуженной премии. И мы снова вспомнили острый конфликт между бригадой Потапова и управляющим Батарцевым, когда прозвучали с трибуны съезда профсоюзов знаменательные слова Л. И. Брежнева о том, что «повышение уровня социалистического соревнования наряду с профсоюзами ко многому обязывает хозяйственных руководителей, администрацию предприятий. Энтузиазмом масс нельзя злоупотреблять».

Да, «Премия» — из тех проблемных картин, что заставляют задуматься не только над тем, какой материальный урон наносят нашему обществу недостатки в планировании и снабжении, неумение руководить на уровне требований эпохи, — но и прежде всего над тем, какой при этом наносится урон моральный. В этом — сила фильма, его ценность для воспитательной и идеологической работы.

Поступок, который составляет суть фильма, позволяет говорить о Потапове как о социально активном, нравственно развитом человеке сегодняшнего дня, как о коммунисте 70-х годов.

Именно эти качества мы стремимся воспитывать у трудящихся. И мы воочию видели, какую пользу в этом смысле принесла нам «Премия» — она будоражила, заставляла критически оглянуться вокруг, никого не оставляла равнодушным.

Это безмерно важно. Ибо формирование коммунистической личности — не стихийный процесс. Здесь ничто не делается само собою, «самотеком», одною лишь «силою вещей». Идеологические работники, используя комплексный метод воздействия на массы, стремятся прежде всего к тому, чтобы выработать у каждого человека прочные убеждения — социалистический образ мыслей, основанный на марксистско-ленинском мировоззрении, расширить духовные горизонты каждого, укрепить осознанный оптимизм, ощущение полноты жизни, понимание масштабности наших целей. Выпестовать у каждого труженика чувство хозяина, включив его таким образом в демократическую структуру управления своим производством и делами всей страны, в систему реальной, социалистической демократии.

«Социализм и демократия неразделимы, — говорил товарищ Л. И. Брежнев. — Строя коммунизм, мы будем все шире развивать демократию. Разумеется, речь идет о демократии социалистической, то есть такой, которая охватывает и политическую, и социальную, и экономическую сферы, о такой демократии, которая прежде всего обеспечивает социальную справедливость и социальное равенство».

Думается, что фильм «Премия» выводит зрителя на размышления высокого уровня, позволяет сделать обобщения важные и поучительные. Тем более что в нашей области немало по-партийному активных, деятельных людей, обладающих чувством хозяина. Не так уж и трудно доказывать жизненность экранного образа, если рядом живут «свои Потаповы»!

Вот делегат XXV съезда партии В. Н. Поимцев. Этот современно, по-государственному мыслящий человек десять лет возглавляет бригаду строителей — солидный стаж руководителя и воспитателя для его 35 лет! Бригадир и его единомышленники, взявшись освоить подрядный метод, проявили немало гражданского мужества, стойкости в борьбе за новое. Не сразу ломались сложившиеся за многие годы устои в организации строительства, приходилось «портить отношения», требуя от руководителей четкого, по графику снабжения деталями и материалами, без чего подрядный метод — фикция, самообман.

Коммунистическое общество строит человек, который в ходе этого строительства сам формируется как личность нового типа.

Найти оптимальное место для каждого гражданина в общих усилиях, место, где он приносил бы наибольшую пользу всем и реализовал бы себя, чувствуя удовлетворенность от своей деятельности, — вот к чему мы все, в первую очередь партийные работники, обязаны приложить усилия. Конечно, рука об руку с искусством экрана. Как сказал товарищ Л. И. Брежнев: «Никто, кроме народа, не может у нас воспользоваться результатами общественного труда, но и трудиться за нас тоже некому. Это значит, что каждый должен работать так, чтобы не было стыдно перед самим собой, чтобы можно было со спокойной совестью смотреть в глаза товарищам». С этой точки зрения заслуживают поддержки еще некоторые картины: «Человек на своем месте», «День приема по личным вопросам», «Собственное мнение». Хотя, надо сказать откровенно, при лучших намерениях картины на производственные темы не равноценны в художественном смысле, а следовательно — и в силе воздействия на аудиторию. Думается, что иные из них к тому же еще повторяют друг друга, топчутся на уже освоенном плацдарме. Хочется надеяться, что это временная заминка, что впереди нас, зрителей, ждут новые открытия на этом — главном — направлении...

Но вот что тут еще надо иметь в виду. Жизнь развитого социалистического общества, научно-техническая революция внесли свои коррективы и во взаимоотношения людей в трудовых коллективах. Чувство личной ответственности все более тесно и непосредственно переплетается еще с одним качеством, не менее важным для социалистической личности: действенной, последовательной человечностью.

Это проистекает из основной закономерности, сути нашего строя. В Постановлении ЦК партии «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» указывается, что на этом этапе социализм, развиваясь уже на собственной основе, все более полно раскрывает «свою глубоко гуманистическую сущность».

В этой связи вспоминаются бурные дебаты вокруг героя пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» и снятого по ее мотивам фильма «Здесь наш дом». Характерно, что восторженные и безоговорочные славословия в адрес инженера Чешкова, объявленного его поклонниками поначалу образцом современного делового человека, вскоре сменились более к нему трезвым отношением.

По какой-то ассоциации невольно приходит на память «Поэма о море» А. Довженко. Уже тогда автор резко отрицательно отнесся к своему герою Валерию Голику, талантливому инженеру, но невнимательному к людям. В одном из эпизодов фильма Голик кричит на колхозника, требуя быстрейшей очистки территории, но в ответ слышит: «Не то что территорию, сорочку сниму, только улыбнись мне по-человечески хоть раз, чтоб я не вообще, а в глазах твоих почувствовал добро...» На что Голик весьма категорически заявляет: «Нам некогда здесь улыбаться. Улыбки захотел!..» Смысл эпизода предельно ясен: такие, как Голик, не любят людей, а значит, не понимают смысла своей работы, цель которой в том, чтобы людям счастливо жилось. Счастливо!

Я тут далек от прямых аналогий, — Чешков совсем не то, что Голик! — но одно вне сомнений: чем выше уровень и масштабы экономики, чем грандиознее цели, чем сложнее эпоха, тем больший вес обретает для каждого из нас «категорический императив»: прежде всего человечность! Ибо, как говорится в пар-

тийном документе, **«социализм — это общество реального гуманизма.** Его главной ценностью является человек труда. Все для блага человека, во имя человека — таков глубочайший смысл нового, социалистического образа жизни».

Этот свой программный лозунг партия перевела в плоскость множества конкретных дел — постоянной заботы об улучшении условий труда, общественного питания и службы быта, о здоровье и отдыхе советских людей, повышении уровня жизни, развития производства товаров массового спроса и улучшения их качества... Но это не исчерпывает сути проблемы. «Забота о человеке, — сказал Леонид Ильич Брежнев, — это не только удовлетворение его материальных потребностей... Я хотел бы выделить моральную, нравственную сторону дела. Тут не требуется особых затрат. Зато совершенно необходимо другое — повсеместное и повседневное внимание и чуткость к человеку».

Социалистический образ жизни прочно связал интересы личности с интересами общества, индивидуальные судьбы людей — с судьбами всего народа.

Связал он и все нации, народы и народности в новую историческую общность людей — советский народ. Дружба и братство народов СССР — наше бесценное завоевание, наша гордость, фундамент нашего процветания. Мы лелеем и храним их свято. И тут хочется посетовать на наш кинематограф: что-то не видно на экране фильмов, которые бы со всею художественной проницательностью исследовали бы и отразили нашу интернациональную жизнь, межнациональные взаимосвязи, отношения советских людей разных национальностей, сближение наций страны — в с о в р е м е н н у ю эпоху. Советское кино дало немало прекрасных лент, посвященных национальному вопросу и ленинской национальной политике в первые годы Советской власти, показывающих зарождение, становление и укрепление дружбы народов нашего Союза. Эти картины сыграли огромную идейно-художественную роль в воспитании патриотического и интернационалистского сознания у нескольких поколений граждан нашей страны. Но, повторяю, где же картины этой важнейшей темы, обращенные в день сегодняшний, глубоко и проникновенно рассматривающие наши достижения и наши задачи, возникающие в процессе строительства коммунизма? Они нам особенно необходимы.

Мы всегда заинтересованно смотрим фильмы, в которых действуют партийные работники. Что греха таить, есть у нас картины, в которых они выглядят нежизненно, ходульно, схематично. А схема, штамп в искусстве, как известно, ничего, кроме вреда, принести не могут. Ведь, говоря о воспитательной роли экрана, мы знаем, что даже хорошая, актуальная идея, если она решена на низком художественном уровне, может произвести эффект, обратный ожидаемому. Дидактичность, предопределенность, прямолинейность, нарочитая излишняя красивость в характерах и положениях воздействуют на зрителя не как образец, а скорее как «антиобразец».

Поэтому всякое появление на экране партийного деятеля — живого человека, который ищет, спорит, думает, мучается в сомнениях, страдает, любит, действует, — необычайно ценно. И тут я опять вернусь к «Премии», потому что большую радость нам доставил ее герой — секретарь парткома, в отличном исполнении артиста О. Янковского. Во главе парткома — умный, чуткий, поистине современный партийный руководитель, у которого партийные принципы, указания партии, ленинский стиль работы буквально вошли в плоть и кровь. Ведь новое, передовое побеждает всегда в борьбе, и победа эта не бывает легкой, она требует соединенных усилий людей, мыслящих по-партийному, руководимых и — руководителей. Товарищ Л. И. Брежнев в своей речи на XVI съезде профсоюзов четко обрисовал условия, при которых трудящийся становится хозяином н а д е л е, а не в широковещательных декларациях: «Там, где рабочий человек знает, что к его голосу прислушиваются, с ним считаются, что его позиция действительно учитывается при разработке социальных хозяйственных планов, — там, и только там, он чувствует себя хозяином произ-

водства, хозяином своей судьбы. Так смыкаются задачи политические и задачи производственные».

Секретарь парткома из «Премии» — из тех партийных деятелей, из тех руководителей, которые все усилия прилагают, чтобы создать на своем предприятии именно такую, благотворную для рабочих атмосферу. Мы хотели бы, чтобы все партийные работники Саратовщины брали пример с этого кинематографического, но столь реального героя!

Формируя в людях социальную активность на основе органического единства трудового и нравственного воспитания, мы не забываем и о негативных явлениях действительности. Люди стали хорошо жить — и это прекрасно! Но с грустью иногда замечаешь проявления инертности, потребительства, страсти к накопительству — проявления болезни «вещизма». Сталкиваешься порой с индивидами, у которых получается, как у ставшего классическим сатирического персонажа, выдвигавшего такую программу своего благополучия: «...я против этого мещанского быту — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь...» Вот почему хочется увидеть тонкие и умные фильмы о губительной опасности мещанской потребительской «философии».

Недавно такой фильм появился. Но, увы, мы не сумели использовать его в полную силу заложенного в нем идейного накала. Имеется в виду картина С. Юткевича «Маяковский смеется». В Саратове он прошел, как выражаются прокатчики, «слабо». В чем же здесь дело? Конечно, это картина по художественной форме не проста. Ее можно отнести к числу экспериментальных. Но ведь она наносит сильнейший удар по современному мещанству! И мы могли бы найти возможности (скажем, привлечь специалистов из СГУ, институтов, школ), чтобы подготовить зрителя к восприятию этой ленты, помочь ему ощутить донесенное большим мастером экрана биение страстной мысли поэта: «Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство».

Своевременность картин такого тематического плана, их значение в идеологической работе, в борьбе против нежелательных настроений и ориентаций среди определенной части населения станет еще более очевидной, если вспомнить высказывание товарища Л. И. Брежнева: «Мы добились немалого в улучшении материального благосостояния советского народа. Мы будем и дальше последовательно решать эту задачу. Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии. Этого нельзя упускать из виду».

Хочется сказать еще вот о чем. В той острой идеологической борьбе, которую нам приходится вести, мы испытываем постоянную потребность в политических фильмах. Однако советские кинематографисты не всегда в этом смысле оказываются на высоте.

В самом деле, вспомним игровые советские фильмы на политическую злобу дня. Много ли их, серьезно воспринятых зрителем? «Это сладкое слово — свобода», «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» — вот, пожалуй, и все.

Документальное кино на этом, безмерно великом плацдарме добилось сегодня куда больших успехов! Зрители с огромным интересом смотрят такие картины, как «Пылающий континент», «Сердце Корвалана», «Трудные дороги мира» и другие.

Такова еще одна сторона идеологической работы, которую мы стараемся не упускать из виду.

Ныне, когда мы так серьезно заботимся о качестве продукции, нужно, по-видимому, особенно требовательно говорить о качестве кинопроизведений. Качество фильма — это прежде всего высокий уровень заложенного в нем идейно-эстетического единства.

Известно, что все жанры хороши, кроме скучного. Сегодня нам в идеологической работе остро необходим интересный фильм — то есть фильм, интересный всем. Увлекающий всех. Фильм, в котором каждый зритель найдет для себя нечто важное — один больше, другой меньше, один — то, другой — это, в зависимости от своего культурного

уровня, от своих интеллектуальных и эмоциональных претензий. Но — обязательно найдет.

Разумеется, не следует закрывать глаза и на то, что есть сложные художественные формы, требующие для своего восприятия серьезной подготовленности, высокого духовного напряжения. Надо постепенно, последовательно и терпеливо расширять аудиторию таких произведений искусства.

Представляется, что выпуск интересных, увлекательных кинолент, с одной стороны, и повышение художественно-эстетического, интеллектуального уровня массовой аудитории, с другой — это целостная, хотя и двуединая задача.

У нас в Саратове уже есть некоторый опыт такой работы с аудиторией: в киноклубах и кинолекториях. Киноклуб, действующий в институте «Гипропромсельстроя», как раз и занимается тем, что на его собраниях под руководством киноведа тщательно анализируются сложные по своей структуре кинопроизведения. Результат? Зрители стали глубже проникать в содержательную сущность искусства экрана.

Но работа, подобная той, что идет в киноклубе «Гипропромсельстрой»,— лишь одно из направлений в многогранной деятельности киноклубов и кинолекториев, которая становится у нас определенной и все более системной. Сеть клубов и лекториев охватывает почти всю область. Особое значение в этом году мы придаем таким тематическим кинолекториям, как «КПСС в борьбе за мир во всем мире», «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи» — то есть тем направлениям работы, которые гармонируют с морально-политическим подъемом, охватившим саратовцев накануне октябрьского шестидесятилетия...

Исторические решения XXV съезда КПСС, выступления Л. И. Брежнева, особенно его речи в Туле и на XVI съезде профсоюзов, их последовательная пропаганда, развернутая партийными организациями, широкая подготовка к 60-летию Великого Октября способствуют созданию высокого душевного настроя у рабочих, колхозников, интеллигенции нашей области. Кино и здесь — наше сильное оружие. Фильмы благодаря киноклубам и лекториям уже не остаются один на один со зрителем, а предстают звеном в цепи идеологической работы. В поисках ее форм мы не забываем о кинофестивалях и тематических показах под девизом: «Программа созидания», «Партия — наш рулевой», «Новый этап на пути к коммунизму», «Планы партии — планы народа», «Главное — эффективность и качество»...

Особое значение областная парторганизация придает работе с молодежью, детьми, то есть с тем поколением, которому принадлежит будущее. Ведь это они, которым сейчас пятнадцать — двадцать, станут у штурвала страны в начале XXI века. Трудно преувеличить ответственность, которая лежит на плечах всех, кто причастен к воспитанию нашей смены — то есть к формированию судеб страны.

Л. И. Брежнев на XV съезде комсомола говорил: «Наше общество — общество самых широких возможностей для юношества. Но плохо, если у молодежи воспитывается облегченное восприятие жизни. Когда человеку, еще не познавшему жизнь, на всех перекрестках твердят, что ему все дано, все доступно, он может невольно усвоить иждивенческую психологию вместо того, чтобы воспитать в себе волю, умение преодолевать трудности, добиваться успехов своим упорным трудом».

Сегодня экран, воспитывая, должен стремиться не только к правдивости и эмоциональности, но и диалогичности. Обращаясь к молодому человеку, он должен «замыкать» его на размышление, на диалог. Это, быть может, важнейший воспитательный эффект киноэкрана: с одной стороны, определенность авторской позиции, с другой стороны, стремление избежать ложной парадности, дидактичности. Когда же это не удается, результат получается неожиданный: вместо сочувствия — насмешка, вместо возбуждения социальной совести — скепсис.

К сожалению, в практике нашей идеологической работы мы все еще ощущаем нехватку молодежных фильмов, которые бы удовлетворяли современным требованиям. Помнится,

несколько лет назад самый широкий резонанс получил острый, современный фильм «Три дня Виктора Чернышева». Такие картины дают богатую возможность для воспитательной работы, никого не оставляя равнодушным: они тревожат, заставляют задуматься. Но они, увы, сравнительно редки. Нас, партийных работников, глубоко огорчает, когда на экраны проникают социально инфантильные фильмы или картины серые, неинтересные, безликие, которые оставляют зрителя равнодушным, не будят его мысль. И, естественно, «самоисключаются» из сферы воспитательной работы.

Правда, в последнее время мастера кино снова порадовали нас — имею в виду картины «Дочки-матери», «На край света», «Чужие письма», «Ключ без права передачи». Один из лучших в этой «плеяде» фильмов для юношества — прошедший у нас в Саратове с огромным успехом «Розыгрыш». В дни его демонстрации к кассам тянулись очереди — не такой уж распространенный нынче случай. Он лишний раз доказывает, как тянется молодежь к кино проблемному, «диалогическому» и в то же время — яркому, зрелищному.

Выходит на экраны подобный фильм, и задумываешься, как эффективней использовать его для влияния на молодое поколение, как сделать так, чтобы его посмотрели все юноши и девушки, и не только посмотрели, но и приняли в свой внутренний мир, сделав верные выводы.

Мы считаем полезными импровизированные диспуты прямо после сеанса. Такой диспут по «Розыгрышу» прошел, например, в кинотеатре «Ударник» благодаря недавно родившемуся киноклубу «Ровесник», объединяющему в основном молодежь. После сеанса зрители пришли в фойе, чтобы после споров, возникавших прямо в зале, еще раз, теперь уже публично, поговорить о фильме. И что интересно: в этой полемике молодые люди, словно забыв на время о кино, легко перешли к проблемам своей собственной жизни, заговорили об общих нравственных категориях. Вот вам эффект живого, реалистического, интересного произведения киноискусства!

Продуктивно идет работа по воспитанию молодежи посредством кино в наших профессионально-технических училищах. В 63-х ПТУ области действуют киноклубы и кинолектории. Основная задача таких лекториев — воспитывать нашу молодежь на славных революционных, трудовых и боевых традициях КПСС, рабочего класса, всего советского народа.

Мы хотим, чтобы советские юноши и девушки росли патриотами, готовыми, если понадобится, встать на защиту Родины, на защиту завоеваний своего народа, убежденными интернационалистами. И в этом смысле невозможно переоценить важность военно-патриотического воспитания юношества. Огромное место занимает в военно-патриотическом воспитании молодежи киноэкран. Мы благодарны художникам кино за такие картины, как «Живые и мертвые», «У твоего порога», «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину», «Горячий снег», «В бой идут одни «старики», «Весенний призыв»...

Однако надо отметить, что в последнее время новых ярких картин военно-патриотической тематики почему-то стало недоставать. Это нас тревожит. Особенно большой недостаток испытываем мы в фильмах о современных Советских Вооруженных Силах, об их боевых традициях, великолепном и бесценном опыте воспитания людей, которые в армии закаляются морально и физически, возвращаются готовыми в любую минуту постоять за социалистическое Отечество.

Вовсе за рамками нашего экрана остаются героические будни пограничников, жизнь и боевая учеба моряков, танкистов, ракетчиков, артиллеристов. От этого терпит серьезный ущерб наша воспитательная работа на одном из главных своих направлений, связанных с воспитанием у молодежи воли к подвигам во славу своей страны.

Наконец, надо особо отметить, что областная партийная организация придает серьезное значение кинолекториям правовых знаний «Подросток и закон», где лекции работников суда и прокуратуры сопровождаются фильмами «Случайный адрес», «Самый последний день», «Я — следователь»...

М. Горький говорил: «Рост нового человека

особенно ярко замечен на детях...» И хотя уже появился налет банальности на афоризме «дети — наш единственный привилегированный класс», тем не менее это так. Так вот, несколько слов о месте кино в воспитании этого «привилегированного класса».

«Детских» фильмов сегодня выпускается довольно много, но полной удовлетворенности ими у нас нет. С другой стороны, лучшие фильмы мы не научились использовать в полную меру их воспитательных возможностей.

Не секрет, что для детей чаще всего кино — развлечение, и только. Во многом это связано с бессистемностью в общении ребят с экраном.

По литературе в школе существует программа, которая и направлена на последовательное развитие идейно-эстетических взглядов учеников. С кино же ребята встречаются от случая к случаю, их не учат смотреть фильм, кино как искусство для них остается за семью печатями. Все здесь пущено на волю волн. А между тем мы с каждым днем убеждаемся, что кинематографическая грамотность школьников — это и есть та база, на которой должно быть основано решение такой важной проблемы, как поднятие зрительской культуры народа. Небольшой опыт в этом направлении у нас есть. В школе № 77 работает факультатив «Основы киноискусства». На занятиях ребята анализируют содержание картин, художественные средства, использованные авторами.

Но основной упор мы делаем на том, чтобы воспитывающий экран включить в систему других воспитательных институтов. Сейчас в Саратовской области, как по всей стране, открылись детские специализированные кинотеатры. Мы возлагаем на них немалые надежды в плане системного воздействия на детей средствами экрана. Как претворить эти надежды в действительность? Видимо, назрела необходимость заняться этой проблемой специалистам кино совместно с педагогами. И — заняться безотлагательно. Быть может, кстати, следует убавить детским кинотеатрам коммерческую нагрузку?

Вот, к примеру, детский специализированный кинотеатр имени Урицкого в городе Вольске. Уже несколько лет при нем работает педагогический совет. В состав совета входят старейшие коммунисты города, работники комсомола, Дома пионеров, детской библиотеки, учителя. Педсовет практически направляет всю работу кинотеатра. Особое внимание направлено на организацию киноклубов и кинолекториев. При самом кинотеатре имени Урицкого действуют восемь таких клубов и шесть лекториев. Примечательно, что клубом «Данко» руководит майор в отставке Г. Старухин, а клубом «Красная гвоздика» — майор в отставке А. Данилов.

В 1975 году кинотеатр имени Урицкого был заслуженно награжден Почетной грамотой ЦК ВЛКСМ, Госкино СССР, ЦК профсоюза работников культуры и Министерства просвещения СССР.

Есть, разумеется, и свои трудности в работе таких общественных советов. Не станем говорить о препятствиях, так сказать, специфических. Скажем о главном: еще не хватает хороших фильмов для детей и юношества, особенно таких, где серьезно ставились бы проблемы нравственные, проблемы выбора жизненного пути, активной гражданственности.

Жизнь в кино для детей должна выглядеть подлинной жизнью! Нужны фильмы о героях, которые могут стать примером, жизненным ориентиром. Педагоги говорят: слова учат, а примеры влекут. В воспитании высокой сознательности кино способно дать примеры удивительные! Почему же не уделяется должного внимания жанру кинобиографий выдающихся деятелей? Мы знаем, что киностудия имени М. Горького «заложила» серию фильмов «Жизнь замечательных людей». Но где же они, фильмы этой серии? Нельзя ли сделать, чтобы они выходили периодически, ритмично, по примеру книг «молодогвардейской» серии ЖЗЛ, широчайше популярной в стране, или завоевавшей не меньшую известность серии Политиздата «Пламенные революционеры»?

Размышляя о воспитывающем экране, партийная организация области не забывает и об оперативнейшем жанре — кинодокументалистике. Мы видим, что документальное кино в последние годы сделало серьезный шаг вперед, следуя правде факта, правде жизненного примера.

В Саратове действует Нижневолжская сту-

дия кинохроники, от которой мы ожидаем хороших фильмов о нашем современнике. Такие фильмы у наших земляков-кинопублицистов на счету есть. Одна из удачных картин — «Николай Деркач и его бригада». Это групповой портрет рабочих-строителей треста «Саратовгэсстрой», своим трудом содействующих преобразованию степного Заволжья.

Есть у нас на Энгельсском производственном объединении «Химволокно» Герой Социалистического Труда работница Анастасия Филипповна Когачева. В девятом пятилетии она выполнила три задания.

Л. И. Брежнев тепло поздравил ее с большим успехом.

Свой богатый профессиональный опыт Анастасия Филипповна щедро передает молодой смене. Да только ли опыт? Девчата учатся у нее быть настоящими людьми, болеть за честь коллектива, за общее дело. Они перенимают у нее все лучшее, чтобы самим стать богаче душой и щедрее сердцем.

Нижневолжская киностудия сняла фильм «Анастасия Филипповна», который мы постарались распространить как можно шире.

Вообще в отношениях с этой студией областной партийный комитет часто применяет практику социального заказа. Мы видим в нем форму активного привлечения писателей, художников, композиторов, артистов к созданию таких документальных произведений, которые «работают» на главные задачи, поставленные партией.

Не могу не сказать еще и вот о чем. В 1975 году саратовцы отметили двадцатилетие системы бездефектного труда и сдачи продукции с первого предъявления.

У истоков системы стояли передовые рабочие авиазавода, такие, как Герой Социалистического Труда токарь Михаил Федорович Храмов, кавалер ордена Ленина, расточник Анатолий Михайлович Иночкин и другие передовые производственники, которые взяли на вооружение принцип «Рабочая совесть — лучший контролер».

В период становления «саратовской системы» особенно ярко проявилась сила характера рабочего. Не все на первых порах шло гладко. В связи с повышением требований к качеству продукции, усилением самоконтроля, контроля технического и административного в отдельные дни и недели ставилось под угрозу выполнение плановых заданий, снижалась производительность труда, рос брак. Все это вызывало у иных руководителей, инженеров, рассчитывавших на молниеносный эффект, скептицизм, недоверие к начинанию.

Однако горячая поддержка нового порядка работы партийной организацией и подавляющей частью кадровых рабочих, настойчивое и планомерное проведение в жизнь намеченных организационных, воспитательных и инженерно-технических мероприятий помогли преодолеть все трудности.

Воспитательная роль «саратовской системы» ярко, во всей своей многогранности проявилась и при внедрении ее на других предприятиях области. Этот опыт обобщен в нужном и полезном фильме Нижневолжской киностудии «Надежность и качество».

Одно из ярких дел, свершаемых саратовцами,— претворение в жизнь ленинской мечты о преобразовании засушливых степей Поволжья, осуществление решений майского (1966 года) Пленума ЦК КПСС.

Можно привести немало эпизодов из летописи героических дел наших мелиораторов. Одна из самых ярких страниц — сооружение и досрочный ввод в действие Саратовского оросительного обводнительного канала. На этой Всесоюзной ударной комсомольской стройке трудились тысячи юношей и девушек, среди них две с половиной тысячи посланцев саратовского комсомола.

Фильм о Саратовском канале — в ближайших планах Нижневолжской киностудии.

Саратовские кинодокументалисты стараются запечатлеть превосходное настроение, царящее среди трудящихся области, трудовой подъем, вызванный историческими решениями XXV съезда, выступлениями Леонида Ильича Брежнева, спокойным и уверенным движением советского общества к великой цели.

●

Мы размышляем о советском кино и его роли в идеологической работе, в воспитании ком-

мунистического человека в знаменательное время, когда весь народ и каждый из нас увлеченным трудом готовится встретить шестидесятый Октябрь. «Шесть десятилетий назад героический пролетариат России под руководством партии большевиков во главе с Владимиром Ильичем Лениным поднялся на решительный штурм буржуазно-помещичьего строя и сокрушил его. Впервые в истории борьба трудящихся против эксплуатации, социального и национального гнета завершилась их полной победой».

Снова и снова мы перечитываем эти чеканные строки Постановления Центрального Комитета партии. Снова и снова оглядываем мы пройденный страной путь. Мы понимаем величие предстоящих нам задач. И на этом фоне оцениваем свою собственную работу. Мы трезво видим, что сделал каждый на своем участке, отчетливо понимая, как много еще предстоит сделать и нам, партийным работникам, и художникам советского экрана.

Советские люди хотят видеть в искусстве выражение тех идеалов, которыми они живут. Хотят, чтобы на экране появились герои столь же масштабные, как и те, что действуют в реальной жизни. Раскрыть средствами киноискусства героическое, творческое начало в советском человеке — это значит ответить делом на объективную зрительскую потребность, на властный запрос эпохи.

К сожалению, приходится констатировать, что на экране появляются не только хорошие картины, но и картины тусклые, невыразительные, аморфные. Они лишены мысли и чувства, не несут полезной информации. Идейно, художественно, интеллектуально такие картины ниже уровня зрителя.

Это не только вредит развитию кино как искусства, но, что не менее печально, подрывает авторитет экрана в массах. Зрители-саратовцы, например, часто высказывают мнение, что иным кинематографистам, видимо, не хватает требовательности к своему творчеству, чувства ответственности перед многомиллионной аудиторией. Возражать им трудно. Ясно одно: искусство требует не службы, а служения — душевного трепета, пламени в сердце, высокого строя мыслей...

Современному советскому кинематографу необходимо широкое, как никогда, поле видения. Он должен — и ему это по плечу! — ставить проблемы острые, коренные, проблемы поистине глобальные, затрагивающие интересы советского народа и всего человечества, такие, как, скажем, комплекс проблем «человек — общество — природа». Время властно требует этого от самого массового из искусств. «Создание зрелого, развитого социализма по-новому поставило многие задачи экономического, социально-политического и духовного развития страны. Иными стали как наши возможности, так и общественные потребности. Происходит глубокая перестройка многих сторон практической деятельности партии и народа. Речь идет о делах крупнейшего масштаба, о делах сложных, жизненно важных как для всего общества, так и для каждого советского человека, каждой советской семьи. Именно на такие дела нацеливают нас решения XXIV и XXV съездов партии, выработанная ими стратегия коммунистического строительства — стратегия победоносного движения вперед!»

Думается, в этих вдохновенных словах Леонида Ильича Брежнева — ключи к творческим задачам советского киноискусства, тесно связанным с задачами коммунистического воспитания.

Помню, как, посмотрев блистательный, мощный фильм «Председатель», глубоко взволнованный прекрасным неистовством Трубникова—Ульянова, один из лучших наших колхозных председателей, который сам прошел путь, подобный трубниковскому, после долгого молчания сказал:

— Кино у нас в колхозе — это второй парторг.

Умная, точная, образная характеристика.

Пусть же всегда будет достойно ее советское кино.

Саратов

«Ночь над Чили»
«Подранки»
«Двадцать дней без войны»
«Обязательство»

В. Чирков

После ночи — всегда рассвет

«НОЧЬ НАД ЧИЛИ»
Сценарий Себастьяна Аларкона и Сергея Мухина. Постановка Себастьяна Аларкона и Александра Косарева. Художественный руководитель Р. Кармен. Операторы К. Вальдес и В. Семин. Художники С. Ушаков и И. Шретер. Композитор П. Кастильо. Звукооператор Н. Калениченко. «Мосфильм», 1977.

В этом фильме все — правда. От первого до последнего кадра. И не только в том смысле, что лента художественными средствами правдиво отражает самый трагический период в истории Чили. Этот игровой фильм весь, от начала до конца, основан на действительных фактах.

Один из создателей картины — молодой чилийский режиссер, недавний выпускник ВГИКа Себастьян Аларкон — до сих пор был известен нам по нескольким документальным работам. Вот как он объясняет свое обращение к жанру художественного политического кино: «Я чилиец и должен делать фильмы только о Чили. Пока только о Чили Я работал в документальном кино, но в нынешней обстановке я, естественно, не мог поехать на родину, чтобы отснять новый материал. Так родилась идея игровой ленты, максимально приближенной к действительности».

Фильм «Ночь над Чили» посвящен кровавым событиям во время и в первые дни после переворота 11 сентября 1973 года, когда реакционная военщина при поддержке империалистических кругов США свергла конституционное правительство блока «Народное единство» и установила в стране фашистский режим. В схватке с путчистами с оружием в руках геройски погиб президент Сальвадор Альенде.

Сами события продиктовали авторам суровость и драматизм стилистики и сюжета. С волнением следит зритель за страшными перипетиями этой новой варфоломеевской ночи, за тем, как хунта Пиночета вела и ведет войну против народа, уничтожает и истязает его лучших сыновей и дочерей.

Значительная часть действия проходит на стадионе «Насьональ», превращенном фашистами в гигантский концлагерь.

Изумрудный газон спортивной арены... По голубому небу плывут ажурные облака... Национальный флаг над трибунами... Вспоминаются документальные кадры: десятки тысяч чилийцев, собравшихся на митинг, восторженно приветствуют Сальвадора Альенде, Луиса Корвалана, других руководителей Народного единства, тех, кто жизнь свою посвятил борьбе за свободу и счастье трудового народа. Но камера возвращает нас к сентябрьским дням 73-го. На фоне изумрудной травы — грязно-зеленые мундиры солдат. Все так же полощется флаг, но на полотнище нам видятся пятна крови. А на трибунах — многие из тех, кто приходил сюда на тот митинг, посвященный юбилею компартии. Рабочий-текстильщик и банковский служащий, учитель и неграмотный крестьянин, студент и мелкий торговец. Весь народ за решеткой, как сказал на премьере представлявший фильм Роман Кармен.

В центре киноповествования — судьба молодого архитектора Мануэля Вальдивара (артист Григоре Григориу), державшегося подальше от политики, убежденного, что «дома нужны при любом режиме». Несколько дней его жизни и составили сюжет картины. Но эти несколько дней потрясли внутренний мир Мануэля. Его краткое пребывание вместе с другими узниками на стадионе «Насьональ» стало переломным моментом в его судьбе, открыло

ему глаза на то, кто друзья, а кто враги демократии.

Мануэль проходит через все круги пиночетовского ада. Его подвергают психологическим пыткам, заставляя присутствовать при избиении других заключенных. Устраивают инсценировку расстрела, когда солдаты стреляют в Мануэля и как бы невзначай промахиваются. И если самого его не бьют, то только потому, что клевреты диктатора еще надеются сделать его «своим».

●

Да, в жизни все так и было, как показано в фильме. Нет, в жизни было еще страшнее, ибо есть пределы безболезненного — с точки зрения психики — зрительского восприятия, но нет предела жестокости потерявших рассудок, опьяненных кровью садистов.

Документальность повествования — вот главный принцип, избранный создателями фильма. Каждый эпизод картины можно подтвердить действительными фактами, свидетельством очевидцев, чудом спасшихся от палачей.

Автор этих строк участвовал во встрече журналистов с чилийским инженером Хорхе Эрнесто Канто Фуэнсалидой. В его доме в Сантьяго на улице Бельо-Орисонте, 979, агентами Национального разведывательного управления (НРУ) был схвачен скрывавшийся в подполье Виктор Диас, заместитель Генерального секретаря Компартии Чили.

Вот что рассказал журналистам Хорхе Канто.

Около двух часов ночи раздался громкий стук в калитку и крики: «Откройте! Обыск!» Из окна увидел группу штатских, подъехавших в темном лимузине. Не дожидаясь, пока хозяин откроет, четверо перемахнули через забор и кинулись к дверям, а двое остались сторожить на улице.

Они сразу узнали Виктора Диаса. Один из агентов побежал к телефону и, захлебываясь от радости, стал докладывать начальству о том, кого они арестовали.

Один из шпиков что есть силы ударил Хорхе, связал ему руки за спиной и заставил лечь ничком на пол в коридоре. Но даже в таком положении через открытую дверь комнаты Диаса ему было видно, как того били кулаками в лицо, за волосы поднимали голову и снова били...

Диаса вывели на улицу. Правый глаз у него затек, из разбитой губы сочилась кровь. Больше Хорхе Канто не видел человека, которого он, рискуя собственной жизнью, укрывал от фашистов.

Свидетельства жертв пиночетовской хунты, реальные судьбы людей, сложившиеся в трагическую судьбу целого народа, и стали основой драматургии фильма «Ночь над Чили». И оттого — ощущение подлинности всего происходящего на экране. Словно все прочитанное и услышанное о Чили за эти годы воплотилось в увиденное и пережитое.

Приведем несколько свидетельств бывших узников, каждый из которых мог бы стать героем фильма «Ночь над Чили».

О своем первом знакомстве со стадионом «Насьональ», превращенным в концлагерь, рассказывает один из очевидцев: «Не менее двух тысяч человек сидели на трибунах, и все совершенно неподвижные. Оказывается, был отдан приказ не шевелиться. Словно две тысячи сидящих статуй! После нашего прихода полковник Эспиноса подошел к микрофону и повторил приказ, запрещающий шевелиться. Он разъяснил, что на верхних галереях находятся 4 пулемета «пунто-30»; установлены они так, чтобы в любой момент можно было открыть перекрестный огонь».

Из тысяч палачам нужно было выявить наиболее «опасных». В этом, как показано в фильме, им помогали провокаторы. Вот какой реальный эпизод вспоминает Эстебан Карвахаль: «Вместе с солдатами появился человек в капюшоне. Всех охватил страх. Узников разбили на группы. Человек в капюшоне, сопровождаемый охранниками, переходил от одной группы к другой, внимательно всматривался в лица, потом вдруг указывал на кого-то капитану, шедшему рядом: «Этот... этот... этот...» В нашем секторе забрали восьмерых.

Те, кто возвращался с допроса, сами чаще всего идти не могли — в камерах пыток,



«Ночь над Чили». Мануэль Вальдивар — Г. Григориу

устроенных в подсобных помещениях стадиона, избивали до полусмерти. А часто — до смерти.

Сын Луиса Корвалана, Генерального секретаря Компартии Чили, — Луис Альберто Корвалан, один из руководителей чилийского комсомола, — скончался, как известно, позже, уже на свободе. Но умер он потому, что сказались последствия пыток — не выдержало сердце. Я встретился с ним в Болгарии, на ассамблее Всемирной федерации демократической молодежи, куда он приехал сразу же после того, как сила международной солидарности вырвала его из застенков.

Я записал рассказ Луиса Альберто.

В день путча Луис Альберто вместе с женой и восьмимесячным сыном были у себя дома. Узнав о случившемся, он отправил семью на конспиративную квартиру, а сам пошел в рабочие кварталы: надо было объяснить товарищам ситуацию, сделать все, чтобы не обрекать людей на бессмысленную гибель, сразу приступить к созданию будущей разветвленной подпольной организации.

Через два дня Луис Альберто пробрался домой — взять кое-какую одежду и продукты для сына. Как раз в это время нагрянула облава. Солдаты окружили дом и стали обшаривать квартиру за квартирой. Вышибали двери, ломали мебель, искали «подрывную» литературу, хватали всех подряд. С криками и бранью ввалились к нему в квартиру, перевернули все вверх дном, надели наручники.

Привезли на стадион «Насиональ». Заставили пройти сквозь строй полицейских, стоявших шпалерами по обе стороны — человек по тридцать. Они били арестованных прикладами, пинали ногами в живот, в спину, в пах. Если кто-то падал, его заставляли пройти весь путь снова. Одного отставшего тут же застрелили.

— Я заметил, что полицейские, которые нас избивали, пьяны, — рассказывал Луис Альберто. — Это были отборные бандиты. Потом меня привели в «контору». Узнав, кто я такой, позвали старшего офицера секретной службы. Несколько часов нас заставили стоять лицом к стене с поднятыми руками. Стоило пошевелиться, как следовал удар. Некоторые падали в обмороке.

В первые дни не давали еды — только воду. Время от времени появлялись полицейские и направо, налево, не разбирая, наносили удары. Били восьмидесятилетнюю женщину. Били женщину, которая была на седьмом месяце беременности.

Настал день первого допроса. Луису Альберто надели на голову мешок и заставили не-

сколько часов стоять под палящим солнцем.

Мешок не давал видеть, куда его потом привели. То, что стены сложены из неотесанных камней, он понял потом, когда начали бить. Удар в солнечное сплетение, в плечо. Едва отдышался, заставили бегать кругами вдоль стен. Избиение палачи сопровождали грязными ругательствами. Сняли мешок, залепили глаза пластырем. Раздели. Стали пытать током. Пытали весь день. Прикладывали электропровода к самым чувствительным местам на теле.

Многие, очень многие не возвращались с допросов... Рассказывает Хулио Пенья: «Мы пересекли внутренний переход и вошли в какой-то огромный холл... В глубине виднелся выход на арену. Он был занавешен. Сперва я взглянул туда и как-то ничего не заметил. То ли боль меня отвлекала, то ли еще что... А там были сложены трупы. Три ряда, довольно высоких, в разных углах. Сложены поленницей: четыре внизу, параллельно друг другу, а сверху еще четыре — поперек, потом опять вдоль и так далее. Все голые. Насчитал от тридцати двух до сорока трупов в каждом ряду...»

Конечно же, такое палачам не хотелось выставлять напоказ, но трупов было так много, что не успевали прятать. Часто труп просто выбрасывали на улицу, а потом утверждали, что это «вооруженный экстремист» погиб в перестрелке с патрулем.

Но правда все-таки просачивалась за пределы стадиона. Уйдя в подполье, ее рассказывали те, кому удавалось выйти на свободу. Забеспокоились журналисты, Международный Красный Крест, наконец, вся мировая общественность. В фильме есть эпизод: хунта вынуждена допустить на стадион представителей прессы. Точность решения этого эпизода, достоверность каждой подробности зритель фильма почувствует особенно полно, если сравнит ход экранного действия с описанием аналогичных событий в действительности. Приведу еще одно свидетельство очевидца — сопоставление поможет точнее понять художественный принцип фильма и его публицистическую, его политическую эффективность.

«Вдруг раздалась команда: «Всем на выход!» Оказалось, что прибыла делегация журналистов. Заключенные — их было тысяч пять или шесть — заполнили все нижние трибуны. Потом по телевидению и в газетных фото показывали, как мало на стадионе заключенных. Дело в том, что камеры направляли на верхние трибуны, где не было людей. Журналисты прошлись по гаревой дорожке. Никому не позволили свободно поговорить с представителями прессы. Уж мы-то могли бы им порассказать кое-что. О том хотя бы, что карету скорой медицинской помощи, стоявшую у главного входа и готовую, казалось, к немедленным действиям на случай необходимости, сверкающую белизной, с чинно покуривающим шофером, мы, заключенные, видели впервые».

●

С тех пор прошло почти четыре года. А что изменилось? Порядки те же — изменились методы. Теперь охранка чаще делает так, что люди оказываются «пропавшими без вести». Людей похищают, а на запросы родственников следует ответ властей: ничего не известно, вероятно, ваш сын (муж, брат) скрывается или тайно выехал за границу.

И по-прежнему пытают. Только пытки стали еще изощреннее. Члену ЦК Социалистической партии Чили Саре Монтес, которой удалось бежать из застенков и скрыться в подполье, были нанесены столь тяжкие увечья, что по решению партии ей пришлось выбраться за границу. О «новшествах», появившихся в арсенале палачей, она рассказала недавно в интервью газете американских коммунистов «Дейли уорлд»:

«Применяются различные виды истязаний, методы психического и психологического воздействия. Они используют «научные» методы, например инъекции. Я не знаю названий препаратов, которые они применяют, но эти препараты производят очень болезненное и продолжительное действие: испытывая острую боль, жертва при этом не теряет сознания. Узника подвергают и таким методам психического и психологического воздействия, как запугивание, инсценировка казни, постоянная смена места допросов и допрашивающих.

Инъекции, которые палачи называют «вве-

дением лекарства», делают в область шеи. После укола кожа начинает стягиваться, как будто сохнет, медленно, постепенно. Чувствуешь, будто глаза вылезают из орбит, голова все раздувается, вот-вот взорвется. Но ты остаешься в сознании. Трудно сказать, сколько все это длится, — теряешь чувство времени. Ощущаешь только боль. Думаю, что первый приступ сильной боли продолжается часа два, не знаю точно. Потом лицо как бы мертвеет, а тело стынет от холода... И так несколько дней...

Я свидетельствую, что член Центрального Комитета Социалистической партии Чили Октавио Беттингер убит. В тяжелом состоянии он был доставлен в «клинику», где скончался в результате пыток».

●

Лейтенант Менесес, капитан Бустос... Палачи, мучители, заплечных дел мастера... Одно за другим проходят на экране их лица — то перекошенные злобой, то оскалившиеся в злорадной усмешке. Но среди тех, кто чином пониже, нет-нет да мелькнет лицо, сохранившее человеческие черты.

Авторы фильма избегают лобовых оценок, их анализ диалектичен. Мы убеждаемся, что силы, захватившие власть, неоднородны, что многих рядовых солдат и младших офицеров принудили творить жестокости, что лишь страх за собственную жизнь удерживает, пока удерживает, их в одном лагере с фашистами. Но некоторые уже в первые дни после путча переступают через свой страх, и тогда мы являемся свидетелями того, как молодой солдат из охраны приходит на помощь узникам, сообщает им важные новости с воли, подбадривает их. Когда там, за пределами стадиона, юные подпольщики расклеивали листовки, у пожилого сержанта хватило мужества сделать вид, что он их не заметил.

Фильм, жестокий в своей правдивости, полон исторического оптимизма: фашизм не может найти прочной опоры в народе, власть его, основанная на насилии, рождает все более осознанный и мощный протест в душах людей.

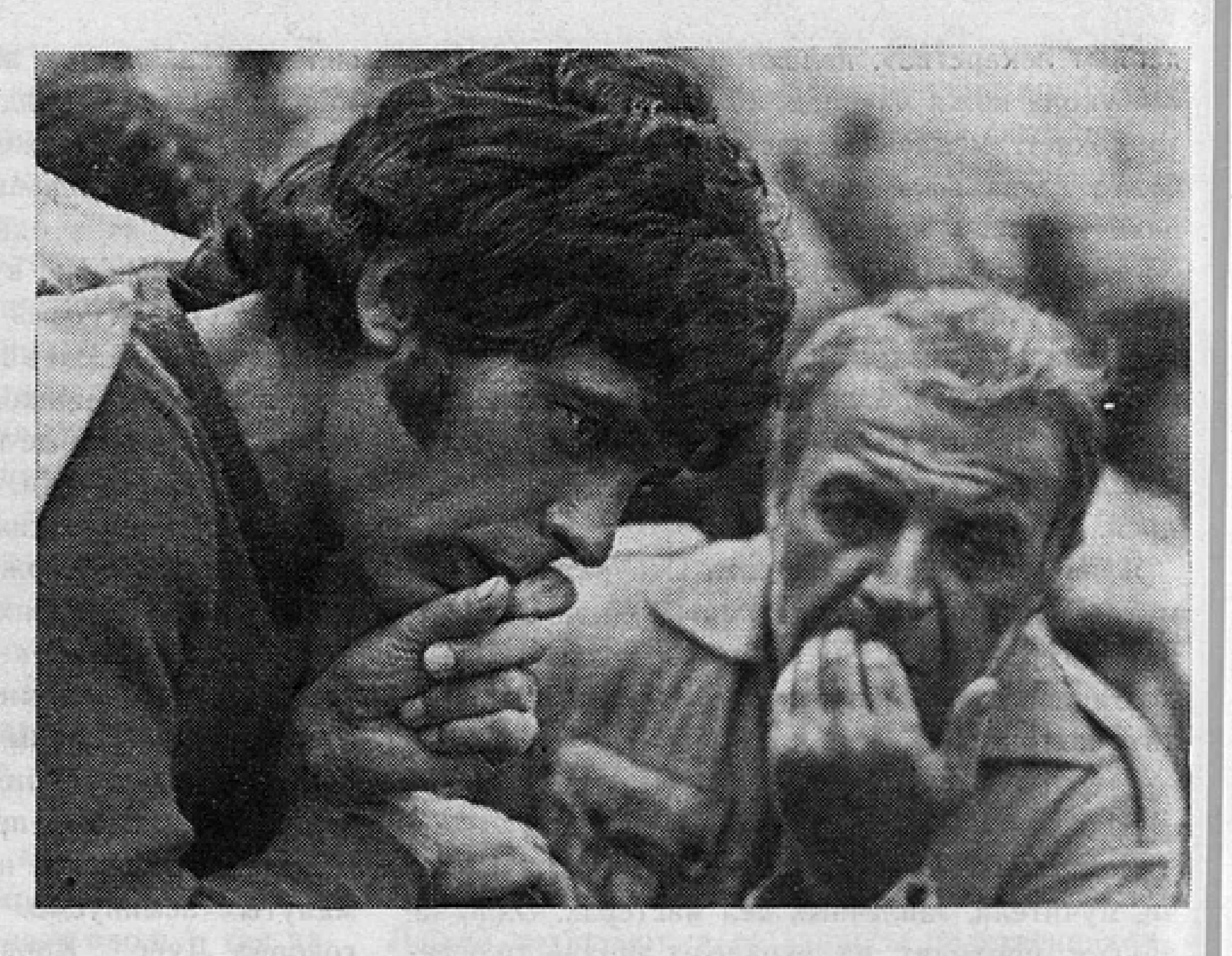
Эрозия фашизма неизбежна, прозрение обманутых неминуемо. «Вооруженные силы, — говорил Луис Корвалан в одном из интервью, — были вовлечены в путч, конечно, не под знаменем фашизма. Если исходить из моего личного опыта, то следует сказать, что, по крайней мере, в последний год даже в поведении моих собственных тюремщиков я мог отметить кое-какие изменения. Я считаю, что чи-



«Ночь над Чили»



«Ночь над Чили»
Мануэль Вальдивар — Г. Григориу,
Хуан — Г. Чохонелидзе



лийские военные в большинстве своем желают, чтобы нынешняя обстановка изменилась. Это не значит, что они согласны с нами, с коалицией Народного единства. Они желают восстановления нормального положения в стране».

Но нельзя пассивно ждать самораспада фашизма. Фашисты не уйдут по доброй воле. Одни — таких ничтожное меньшинство — не уйдут из-за фанатичной приверженности фашистской доктрине. Другие в ужасе перед возмездием судорожно цепляются за власть, оказавшуюся для них не такой уж легкой ношей. Только упорной, повседневной борьбой, говорят нам авторы фильма, можно разгромить фашизм. Борьбой, в которой действие, пусть маленькое, каждого вливается в общий могучий поток. Ведь и море, в конце концов, состоит из капель.

Вопрос гражданской позиции, извечный вопрос выбора — так можно определить главную нравственную тему картины.

В дни народного горя, в дни тяжких страданий, обрушившихся на родную землю, жизнь перед каждым с особой остротой ставит свой суровый вопрос: с кем ты? на чьей стороне баррикады? И могут быть лишь два ответа. Или с ними, или с правдой, которую во все века отождествляли с народом. Третьего не дано. Позиция в с т о р о н е равнозначна соучастию в преступлениях.

Проблеме выбора посвящен такой эпизод на стадионе — пожалуй, один из ключевых для всей идейной конструкции фильма.

Перес, банковский служащий:

— Доигрались, допрыгались, кошмар какой-то!.. В слова играете: коммунизм, социализм, фашизм, жить спокойно не умеете...

Хуан, рабочий:

— Странно вы говорите... Вот вы, вы же простой кассир, вам же не сладко жилось, а?

— Ну и что?

Пепе, другой рабочий:

— Почему должны «жить спокойно» те, которые даже не имеют крыши над головой? Те, которым нечем кормить своих детей? Почему мы не можем бороться? За себя, за свое будущее?

Перес:

— Ну, а кто в ответе за все это?

— Это вы в ответе за все это, вы, которые бегут туда, где больше солнце греет!

О проблеме выбора говорит и высокий поли-

цейский чин, пытаясь склонить Мануэля на свою сторону. Со своих позиций он обвиняет Мануэля в «бездеятельности», говорит, что тот тоже «в ответе» за то, что в свое время «допустили к власти марксистов». «Вот именно», — в раздумье произносит Мануэль, но думает он совершенно о другом — о том, быть может, что есть частица и его вины в том, что фашисты пришли к власти. Он своими глазами увидел, что́ за «демократия», ради которой убивают коммунистов, социалистов, просто честных людей. Мануэль начинает понимать, что не всякая «политика» — грязное дело, что та «политика», за которую отдал жизнь рабочий Хуан, бросившийся на провокатора, эта политика священна.

Герой трудно, трагично идет к осознанию этой истины — тем убедительнее и страстнее она утверждается в фильме «Ночь над Чили».

Мануэля выпустили за «неимением улик». Нет, он еще не встал в ряды активных борцов. Его отвращение к тиранам еще не кристаллизуется в д е й с т в и е. Со стороны авторов было бы упрощением сразу же привести своего героя со стадиона в подпольную ячейку — они избегают прямолинейности, они остаются верны художественной правде. Но в предусмотренном драматургией пространстве фильма Мануэль уже одержал первую и пока главную свою победу — над собой, над своим безразличием к чужой беде. Он понял, что чужого горя не бывает. И если в начале фильма Мануэль помогает скрыться подпольщику Роберто, товарищу по университетской скамье, но при этом восклицает в сердцах: «Черт бы вас побрал с вашей политикой!», то теперь мы знаем — он еще придет на баррикаду свободы.

●

При всем трагизме отображаемой ситуации фильм, повторяю, оптимистичен. Забитые, истерзанные узники находят в себе душевные силы бросить в лицо врагу: «Товарищ Альенде с нами!», «Товарищ Пабло Неруда с нами!», «Народное единство победит!». В первые же часы после переворота коммунисты, активисты других партий Народного единства уходят в подполье, стараясь сохранить ряды, налаживают сопротивление хунте, разворачивают борьбу за свободу, которая — мы верим! — вернется на чилийскую землю. Как всегда, после ночи наступит рассвет. Но тогда уж у борцов за свободу будет больше опыта, чтобы не допустить повторения варфоломеевской ночи, уничтожить фашизм навсегда.

Организаторам подполья надо было с первых же дней разъяснить людям, кто и зачем захватил власть, надо было будить равнодушных, вселять мужество в слабых. И вот мы видим, как группа подпольщиков спасает самое ценное, что сейчас может пригодиться, — ротатор, пусть старенький, но листовки печатать на нем можно...

Нет, этот фильм не о поражении, а о борьбе, о жестокой битве между силами реакции и силами прогресса, о битве, в которой неизбежно торжество демократии. И сама картина — весомый вклад в борьбу чилийских патриотов за демократию, за права человека, грубо попранные фашистской диктатурой. В ходе сегодняшней идейной борьбы, в споре, который разгорелся вокруг проблемы прав человека, фильм «Ночь над Чили» звучит особенно актуально и убедительно.

Т. Иенсен

Память души

«ПОДРАНКИ»
Сценарий и постановка Н. Губенко. Оператор А. Княжинский. Художник А. Толкачев. Звукооператор В. Шмелькин. «Мосфильм», 1977.

Первая в этом году бабочки тень — по иглам еловым, по ходам муравьиным, по сухой серошишечной жизни...

Самая легкая, самая неверная тень весны — тень первой бабочки. Обычная лимонница, летящая сквозь прозрачный лес, вдруг припадает к старой чешуе елового ствола и так замирает. Тогда вступают недвижные тени безветренного утра. Они подолгу удерживаются на едва разли-

чимой, только-только пробивающейся из прошлогодних листьев траве. Все в округе празднует свои легкие весенние сны. Стародавние липы, деревянная усадьба с колоннами, гипсовые скульптуры в парке, проступающий за дымкой сиреневого подлеска неслышный пруд, и вода, и облака, и по-осеннему гремящие под ногами, под шинами велосипеда сухие, пергаментные листья.

И над всем и во всем — бормотанье птиц, весенняя птичья радость.

Так неотступно проступает в нас весна, пришедшая — как дар памяти — откуда-то из раннего детства. Весну сегодняшнюю, за окном — только руку протяни — мы ощущаем иначе. А ту, памятную весну зарождения нашей души, мы уже никогда не сумеем отделить от самих себя. Она — в нас, а мы — в ней, и от нее мы меряем начало всей последующей жизни. И все же снова и снова обращаясь к тому изначальному времени, надеемся обрести истину, первозданную, сокрытую от нас безмятежной забывчивостью детства.

...Когда художник ставит перед собой задачу создать не экранный вариант некоего среднестатистического детства, а вспомнить свое, тогда зритель становится как бы совладельцем того, что должно было безраздельно принадлежать автору-герою, но принадлежит всем в силу некой всеобщности восприятия. И тогда зритель не просто видит то, что в кадре, он заполняет увиденное своей памятью. И тем самым как бы отступает от фильма, уходит от него к себе, но по пути, предложенному авторами. В каком-то смысле такое произведение способно стать автобиографическим для каждого.

И хотя в финале картины «Подранки» закадровый голос нас предупреждает: «Никогда не возвращайтесь в прежние места»,— эта запоздалая умудренность («не найти того, что ищем...») не отменила предпринятого главным героем Алексеем Бартеньевым «путешествия обратно»...

...путешествие обратно...

Память творит. То, что остается в ней, и то, что выпадает из нее, согласуется с каким-то общим режиссерским замыслом нашей жизни. Охватывая настоящее, вбирая его минута за минутой, память постоянно творит прошлое, тем самым прибавляя к настоящему свой опыт. Незаметно меняет прошлое в ответ на нынешние потребности души, с легкостью готовой подтвердить: «Так было». Противоборствуя подчас фактам, память берет свое творчеством.

Селекция, производимая памятью, ее привычка к поправке, к отторжению того, что не подходит для настоящего, настроены на волну будущего.

Память склонна высвечивать то, что когда-то под видом случайного отбилось от уже случившегося, упущенную малость она готова иногда приравнять к событию, достойному быть сохраненным навсегда.

При этом наше прошлое соотносится не только с настоящим, но и с прошлым общим: твоим, моим, нашим, историческим. Из этого сплава память теперь черпает свое содержание. И не поймешь уже, где чье, а нам кажется, что только наше.

Говоря условно, предмет эмоциональной памяти не только то, что было когда-то на самом деле, а то, что имеет право быть, то, что тяготеет к общему смыслу. Исторический фильм воспроизводит проблемы, мысли, чувства в контексте событий ушедшего времени, но сопрягает их с днем сегодняшним. Фильм-воспоминание стремится выразить еще и саму природу некогда пережитого чувства. Исходное условие — воспоминание — дает автору право организовать мир по своему душевному коду. Тогда время с его реалиями уходит на второй план. И нашей владычицей становится не зрительная память, но память души.

Вот диалог главных героев фильма:

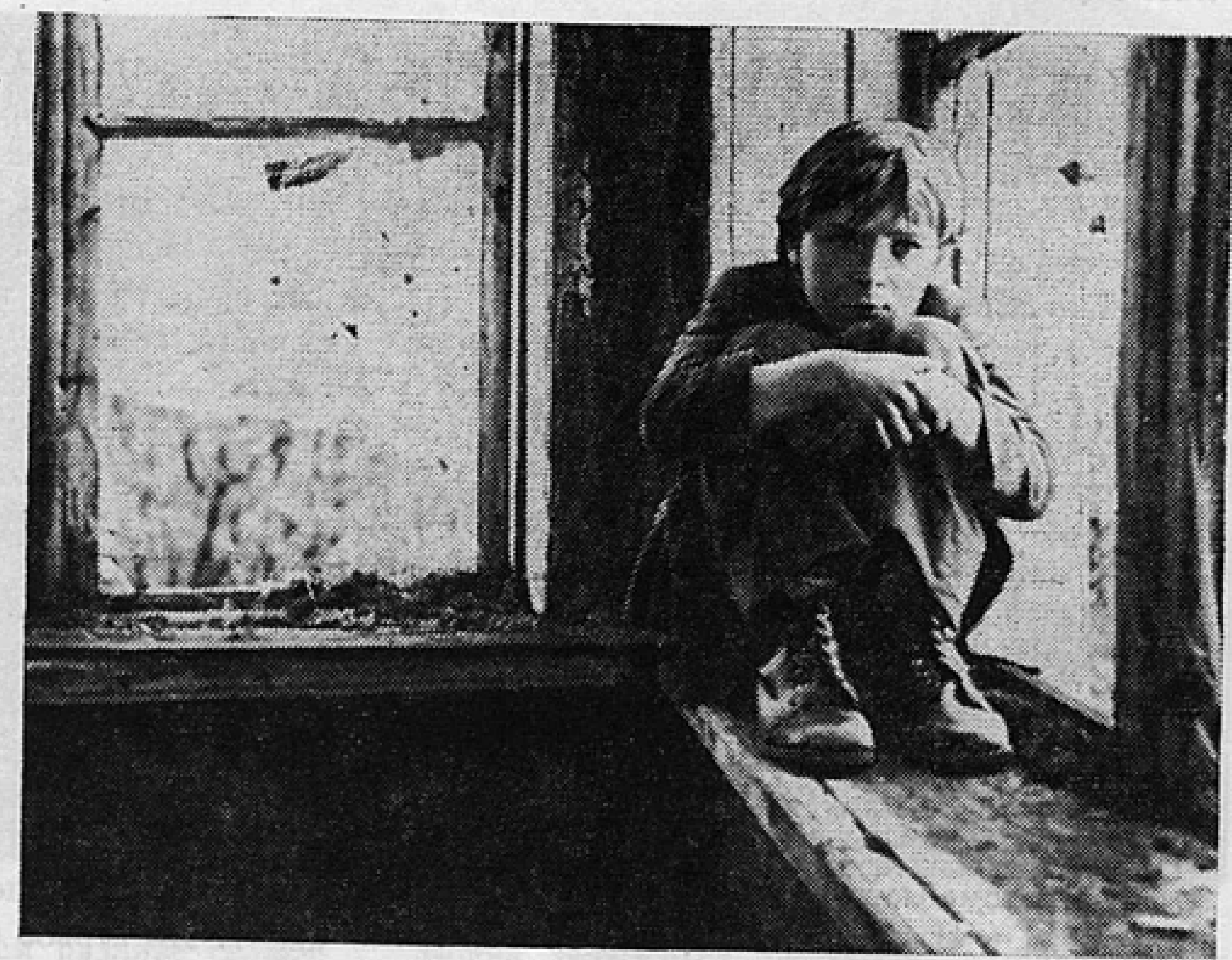
Алеша. Смысл помню, а слово забыл!

Валя. Главное — смысл!

Этот разговор двух «подранков», двух детдомовцев — едва ли не эпиграф к картине Николая Губенко, хоть он и не вынесен в титры, как слова Александра Твардовского: «Дети и война — нет более ужасного сближения вещей на свете».

...Основное действие фильма происходит весной 1949 года. Детский дом для тех, у кого погибли родители на фронте.

«Подранки»
Алеша — Алеша Черствов



Но авторы выбрали местом действия старинную усадьбу, тем самым обусловив поэтику картины.

И не детдомовский быт послевоенного времени выступает в ней на первый план, а нерукотворная красота природы и рукотворная красота старого поместья. Наперекор бедам, которые судьба послала полной, недетской мерой, Алешина душа тянется к этой красоте, и, сама того не ведая, испытывает ее целительную и созидающую силу. И поэтому здесь все накладывается на поэзию извечного: на поэзию старых оконных рам, повидавших на своем веку много косых дождей и метелей; усадебного парка; низкой травы в стоячей воде... И как производное от поэзии такого рода — в кадре то букетики полевых цветов, то кусок расчищенной фрески, то...

А время — конец сороковых годов — обозначено реалиями вторичного ряда: прическа учительницы Аллы Константиновны (Ж. Болотова) и аккордеон на ее плече; художественный свист в музыкальном сопровождении — коронный номер воспитателя Криворучко (Н. Губенко); гимнастическая пирамида, застывшая перед фотоаппаратом, — так подается в этом фильме фактура времени.

Для автора-героя насущна только та память, которая, говоря его же словами, «удерживает ощущение доброты и тепла», которая сохраняет, пропуская все остальное — и долгие зимы, и долгие лета — лишь чудо весеннего зарождения души. Словно он помнит только одну весну, которая прослеживается в этом фильме от и до.

Пока еще событий, выявляющих главную идею картины, не происходит, идет только знакомство с героями, завязка действия. А когда возникают какие-то наметки на будущее развитие, они намеренно обрываются. Завязываются какие-то узелки сюжета, но, скорее всего, просто «на память».

...Алеша по указу учителя литературы выбирает стихотворение для предстоящего праздничного вечера. Но читать его на вечере он не будет, то есть, может быть, в действительности он его и читал, но память сохранила другое.

Алеша подходит с книгой к окну и видит на скате крыши загорающую Аллу Константиновну, обнаженную по пояс, тоже с книгой в руках. Солнечный воздух касается ее волос, ее кожи, и вместе с ним — взгляд мальчика. А она, ничего не замечая, встряхивает подстилку, переворачивает страницы...

И сразу же вслед за этим — актовый зал.

Вечер, посвященный четвертой годовщине Победы над фашистской Германией. На сцене Алла Константиновна и Криворучко. Они исполняют свой номер. Под звуки аккордеона он высвистывает «Танго соловья». Напряженное молчание педагогов и воспитанников.

Откуда, почему такая тяжесть, скованность? Да это Алеша мучительно ревнует Аллу Константиновну к Криворучко! И этим его состоянием окрашивается все вокруг.

Встык с эпизодом вечера монтируется воскресная поездка детдомовцев на море. Пустынный берег, белый-белый песок, белое платье Аллы Константиновны. Снова аккордеон, снова танго: воспитанники топчутся-танцуют по сухому песку... Мальчишеская худоба и какая-то телесная незащищенность, а потом длинная обеденная простыня на песке, физкультурная многоярусная композиция — «пирамида», как она называлась в те годы...

И ветер, и ее платье, и ни одного слова. Чистота и непорочность воспоминания, когда еще ничего непонятно и все неизвестно.

Ведь в детстве есть мгновения, которые так навсегда и остаются непознанными. И может быть, именно в такие мгновения и совершается взросление души.

Но вот когда герой начинает постигать мир, опробует его первым знанием, тогда жизнь раскрывает перед ним свои карты...

Алеша на подоконнике в мансарде с выбитыми окнами, за которыми весна полнится птичьими голосами, теплым дождем, неисчерпаемым богатством оттенков зеленого цвета.

Перед нами — таинство рождения первого стихотворения. Таинство рождения Алешиной души.

Строка все снова и снова пробивает себе путь, чтобы опять сорваться в небытие...

...Ах, если бы вы знали...
Что, кроме вас, на свете...
Ах, если бы вы знали.
Что, кроме вас, на свете...
На всей земле, на всей планете...
Ах, если б знали вы.
Что, кроме вас, на свете.
На всей земле — на голубой планете.
Ах, если бы вы зна...

И тут же, в этот самый миг, такой многозначащий для его души, он видит в окне, как Криворучко катает Аллу Константиновну на велосипеде, как он целует ее.

Как она могла выбрать его — бывшего одесского фрайера? Война, через которую Григорий Альбертович прошел, не сгладила низменных примет этого типа. Сапоги с отработанным скрипом, кожаные перчатки, непременно на пуговках, розовая тенниска — последний шик моды, какие-то особо фигурные значки на лацкане пиджака и неистребимый одесский жаргон. Как же можно этого (какого-то другого — еще куда ни шло), но именно этого — жлоба — поцеловать? Такое предательство Алеша вместить в себя не в состоянии.

И стоило ему начать понимать свои первые переживания и пытаться передать их в слове, стоило жару сочинительства опалить его душу, как тут же наступила расплата. Расплата за преодоление неведения, а значит — за взросление. И это первое бормотанье, проговаривание вслух строк, которым так и не дано слететь в мир, чтобы Алеша смог разделить с ним свое чувство, станет самым ранним проявлением его личности, его веры и его надежды.

Так начинается созидание души...

...созидание души...

А весна на экране как-то незаметно вошла в свои права. Вот уже дубы потянулись из своего глухого старческого одиночества — потянулись весело-зеленым, нежно-вырезным. А молодая поросль обметала свои побеги лихорадочным светлолиственным жаром.

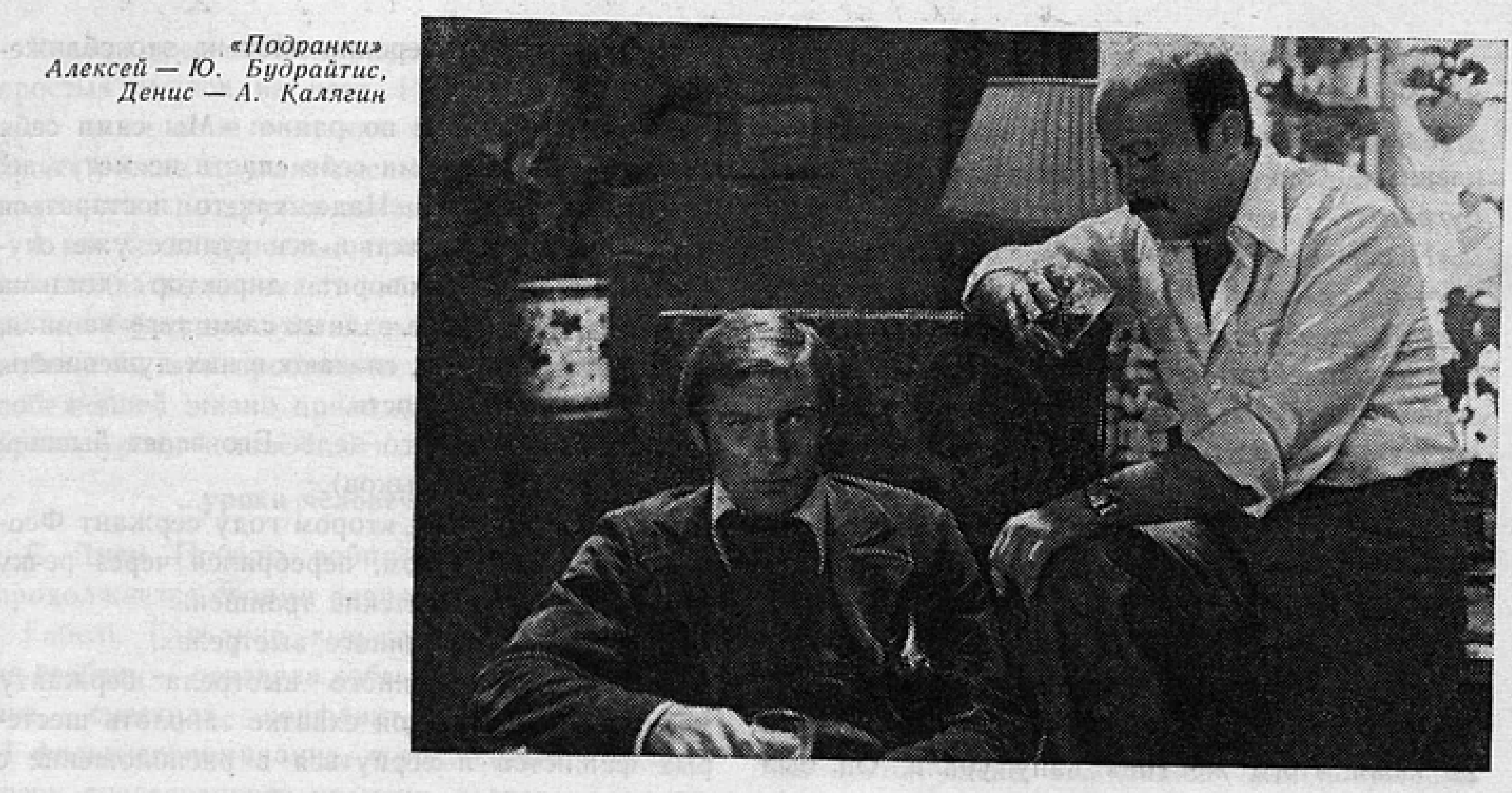
Влажный жар сочинительства природы...

И что за пьянящая, губительная тяга — переложить чудо весны на чистый лист, закрепить незакрепимое, удержать неудержимое, живое. Ведь слова подчас убивают пойманное, лишают его собственной радости бытия, и остаются одни, пустеют...

А вот экран на своем полотне легче удерживает любые изъяснения природы, он ведь не переводит ее язык на другой, словесный. И поэтому в кадре беспрепятственно «пробуют свой голос» и мятежно-солнечные дни, и облака, такие быстрые, что не успевают принять форму, и мятущиеся птичьи тени.

И здесь главное — жизнь детей, птичья же —

«Подранки»
Алексей — Ю. Будрайтис,
Денис — А. Калягин



фон, она утоплена в весеннем разливе солнечного ветра. И только когда взрослый Алеша, ставший писателем Бартеньевым, возвратится туда, где протекло его детство — на заросшие темно-зеленой мать-и-мачехой ступени усадебной веранды,— только тогда мы заметим в ветвях двух птиц, словно они сгустились из воспоминаний — вернулись из п р о ш л о г о.

Дети и птицы — понятия родственные, в фильме они как бы отбрасывают от себя тени, возвращая нас снова и снова к мысли о «подранках». «Дети и война — нет более ужасного сближения вещей на свете». Дети и война...

...дети и война...

Войны нет, но остались ее следы на земле: вон там, на опушке леса — окопчик, заросший, почти выровненный дождями и временем; вон там — фанерная пирамидка со звездой — одинокая могила неизвестного солдата; а здесь — детдомовские дети, «подранки».

Вот их выстроили шеренгой — бритоголовых, с просвечивающими на солнце ушами, с лицами, которые покинула улыбка. Среди них Валя Ганьдин и Алеша Бартеньев.

Перед нами — дети войны. И мы наполняем увиденное единым для всех нас смыслом. Ведь у каждого, даже не знавшего войну, своя память о ней.

Война пережитая не уходит в прошлое, не поддается забвению. Она вне памяти, она всегда рядом, не вправе уйти в область воспоминаний. Пережитая война не умещается в прошлом, поместить ее туда значило бы забыть. Война н е в с п о м и н а е т с я, она всегда в нас, она не заживает. Подраненные ею всегда носят в себе ее боль, ее осколок. Мы «болеем» ее памятью. Так болит нога, оторванная миной; так, только при одном упоминании о войне, сжимается в кулак раздробленная шрапнелью и залеченная в прифронтовом госпитале рука инвалида — бывшего солдата. Бесконечна боль от того, что было, от невозможности изменить то, чего не должно было быть.

Как могло и н е б ы т ь этой нелепой, такой напрасной смерти Ганьдина. Могло и не быть...

У Вали Ганьдина какие-то отдельные от еще по-детски не сформировавшегося лица глаза. Словно он не может усвоить, принять то, что пережили глаза. Детская душа не в силах вместить в себя тот опыт, который навязала ему война. И если Алеша все же переходит границу между войной и будущим, он росток на пепелище, подранок, который еще будет летать, то Вале Ганьдину эту границу не перейти — он обречен. Пройдя через концлагерь, он чудом остался жив. Но жив он остался с незаживающей раной.

Дети не должны ненавидеть, но война учит их ненависти.

А за детдомовским забором — зона военнопленных. Они выкладывают тесом на склоне бугра:

«Frieden», «Peace», «Paixe», «Мир»; играют в жучка, смеются; «вонючка» Фриц Функэ, с грудью, свисающей на огромное брюхо, с жирной, лоснящейся в складках спиной (феллиниевский типаж), жрет... Смириться с возможностью их существования для Ганьдина означает простить. А как он может простить?

Из его сочинения на тему «Подвиг отцов в Великой Отечественной войне»:

«Я хорошо помню своего папу. В последний раз он приезжал в отпуск в мае сорок шестого, и мы вместе ходили смотреть салют, потом он вернулся на службу в город Берлин. Ночью 22 июня этого же года папу убили. Он был убит фашистами, которых так и не нашли... Маму я совсем не помню. Когда я вырасту большим, я обязательно стану военным. Пусть фашисты не думают, что я им так просто забуду, что они сделали».

Для детей сорокового года рождения, может быть, самая страшная трагедия — трагедия незнания своих отцов.

Алеша: Что я знаю о своем отце? Только то, что мне рассказал дядя Коля. Я-то еще полбеды, а треть класса вообще о своих отцах ничего не знает.

Знал только Ганьдин.

«Подранок», обреченный навечно нести в себе эту боль, еще не знает, что рана его не зарастет вовеки... «Когда я вырасту большим...» Валя Ганьдин уже не вырастет большим. Он погибнет, своей смертью доказав, что он никогда не забудет.

Валя Ганьдин погибает по своей оплошности, из-за ошибки: рассыпались плохо связанные, с уже зажженным бикфордовым шнуром толовые шашки, предназначенные им для тех, кто за забором. Война не прощает ошибок, даже если это детские ошибки.

Другие «подранки» выживут. Выправятся, станут большими. Но та боль в них останется.

Дети и война — нет более ужасного сближения вещей на свете...

Но режиссер намеренно идет на это сближение.

Дикторский голос по радио: «Мы сами себя спасли»... А дети сами себя спасти не могут, их спасают взрослые. «Надо как-то постараться вернуть ребятам детство, все худшее уже случилось у них»,— говорит директор детдома (Б. Закариадзе). Но и дети, сами того не зная, «спасают» взрослых, спасают в них душевность, доброту, справедливость.

Идет урок военного дела. Его ведет бывший моряк Громов (Р. Быков).

Алеша. В сорок втором году сержант Феофанов, ночью, тайком, перебрался через речку и ворвался в фашистские траншеи...

Громов. Без единого выстрела...

Алеша. Без единого выстрела сержанту удалось в рукопашной схватке заколоть шестерых фашистов и вернуться в расположение с двумя языками, у которых были...

Громов. Изъяты...

Алеша. Изъяты весьма ценные сратегические сведения.

Громов. Какие сведения?

Алеша. Сратегические...

Громов. Кто знает, что такое стратегия?

Голоса ребят. А мы не проходили...

Оказывается, они про войну уже «проходят», причем могут позволить себе и «не проходить», не выучить урока и весело подсказывать невыучившим подробности подвига сержанта по фамилии Феофанов...

Между тем дикторский голос по радио все еще напоминает о войне:

«ТАСС сообщает, что вчера, 18 апреля 1946 года, в 17 часов, в городе Николаеве, на базарной площади, был приведен в исполнение приговор военного трибунала над осужденными на казнь через повешение немецко-фашистскими преступниками: Винклером Германом, Синдлером Гансом, Бютнером Максом, Микель Рудольфом, Битте Францем, Шмале Генрихом и Берг Робертом за чудовищные злодеяния, совершенные ими против советского народа...»

«Вчера, в 17 часов, в городе Николаеве»... — а Алеша листает томик стихов, смотрит в окно на Аллу Константиновну и, слушая, не слышит, о чем там говорят по радио.

Реалии времени выступают здесь уже в виде простых ссылок на него. Но в данном случае дело даже не в том, как обозначается время. Здесь важна другая мысль: теперь жизнь вершится уже по другим законам.

А вот когда взрослые, прошедшие войну, бывшие солдаты, начинают забывать ее уроки, когда они перестают откликаться сердцем на следы войны, им это проститься не может. И тогда победившей жизни приходится давать им свои уроки, уроки человечности...

...уроки человечности...

С Днем Победы война не кончается. Она продолжается своими рецидивами.

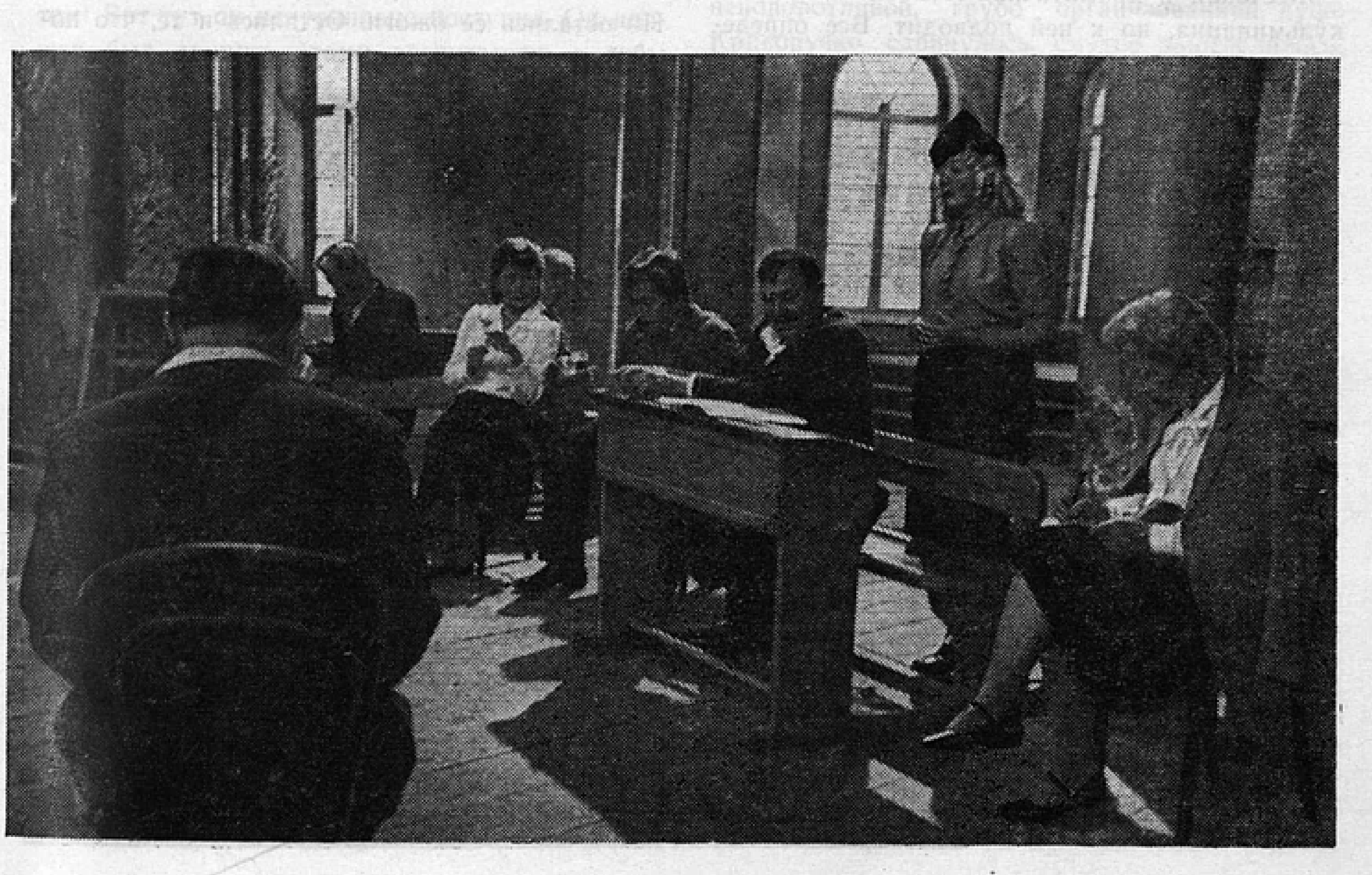
Гибель Ганьдина вынесла действие фильма на гребень — перевела события в другое измерение, сместила конфликт в другое русло. И фильм-воспоминание, погруженный в атмосферу послевоенного времени, с этого момента начинает набирать новую силу и новое звучание, проявляет свою сопряженность с нами сегодняшними.

...На веранде второго этажа учитель литературы Сергей Макарович зачитывает ребятам последнее сочинение Вали — «Подвиг отцов». И встык с этой короткой сценой — ночь, коридор, шеренга детдомовских детей, поднятых с постели воспитателем Криворучко. О поступке Ганьдина он говорит, как о проступке.

«Мы все виноваты, что не смогли перевоспитать Ганьдина,— констатирует он. — Убивать безоружных пленных никуда не годится». Но разве так же, как Ганьдин, не могли поступить и другие? Кто поручится, что нет? Значит, у кого есть оружие, должны сдать его немедленно. Этот приказ безусловно справедлив. Сомнений в этом нет и быть не может. И все-таки щемит сердце, когда он раздается. Не потому, что вызывает сомнение смысл приказа, а потому, как он формулируется.

Вот как записана в сценарии роль Криворучко в этой сцене, важнейшей для понимания фильма: «Равняйсь — это значит видеть грудь

«Подранки»



четвертого человека»; «Это хто там такой умный? Может, хочете усю ночь простоять в коридоре?» И специально Алеше: «Вот когда тебя отправят в колонию, тогда мы узнаем, боисся ты или не боисся; ты думаешь, что я не знаю, что вы с Ганьдиным были заодно?»

Криворучко и вправду хочет ребятам только хорошего. Оружие еще не для них; верно и то, что вслед за Ганьдиным могут подорваться и другие. Криворучко прав, когда боится этого, но как сделать, чтобы все было «по-хорошему», он не знает, не умеет.

И вот он, воспитатель детского дома, словно ищейка, роется под Алешиным матрасом, выворачивает подушку и наконец находит кортик.

И на наших глазах мягкий, задумчивый Алеша неузнаваемо преображается. Он видит только одно: перед ним — враг, отбирающий то последнее, что связывает его с несбывшимся детством, с отцом, которого отняла у него война.

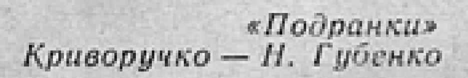
«Фашист!» — не помня себя, кричит Алеша.

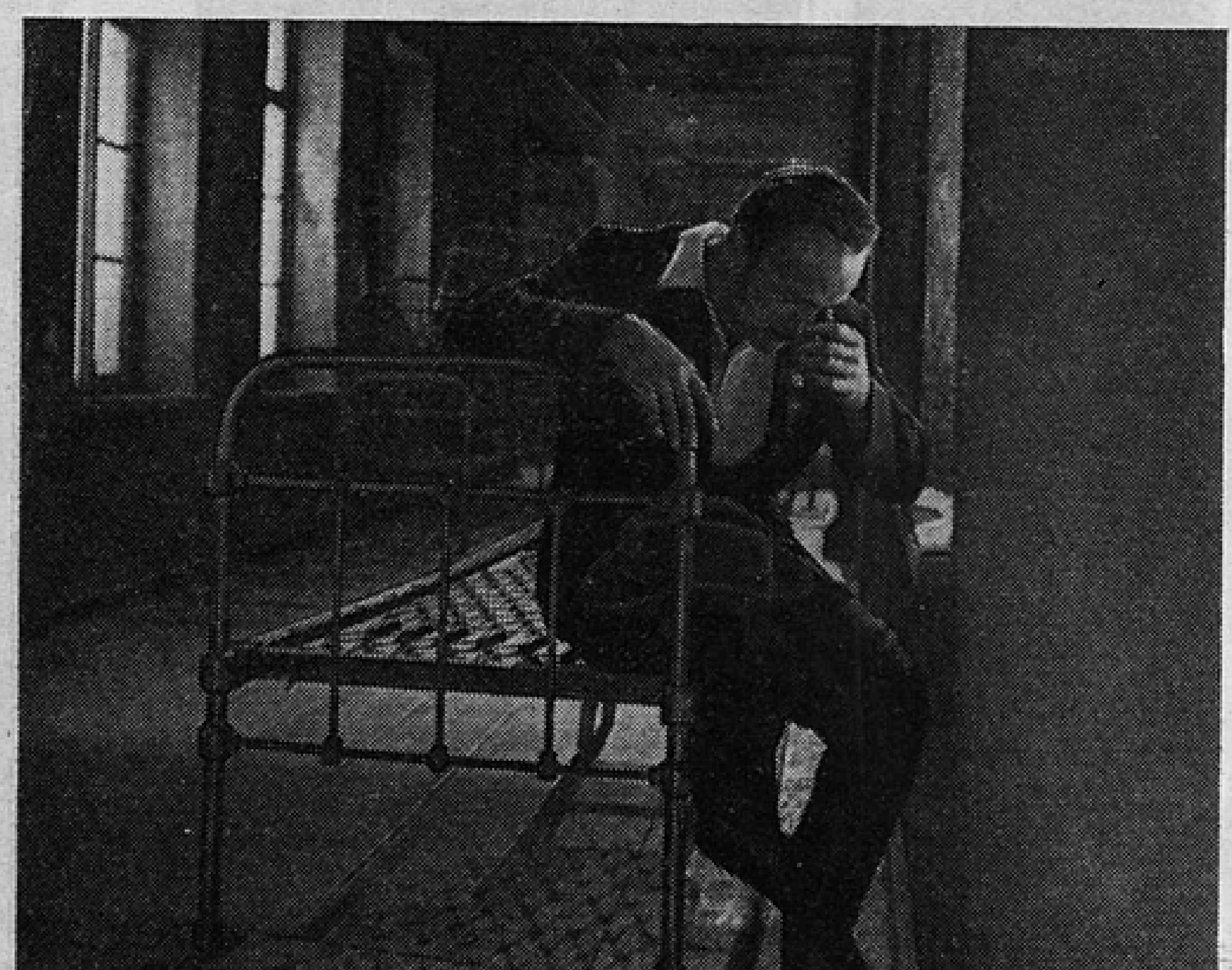
И тогда Криворучко наотмашь бьет его по лицу.

Жестокая и драматичная эта сцена еще не кульминация, но к ней подводит. Все определилось, созрело, набухло противоречиями, не ждущими, а требующими разрешения. Ведь смысл того, что произошло, не только в том, что цель, самая что ни на есть благая, даже такая, какая была у Криворучко, не оправдывает средств.

Об этом идет речь на совещании детдомовских педагогов, собравшихся для того, чтобы оценить столкновение Криворучко и Алеши. А на самом деле ведущих спор о несравненно более крупном, всеохватном, одинаково важном для всех. Вот они сидят друг против друга — учителя, призванные учить детей добру и справедливости, призванные заменить им родителей; но это сидят р а з н ы е люди.

Мысль о соответствии целей и средств, о необходимости их приведения во внутреннее единство сама по себе настолько глубока и значительна, что надо как можно внимательнее прислушиваться к тому, как она развивается и инструментуется в «Подранках». Тем более, что здесь она сопрягается с темой войны и ее последствий, ее продолжающегося воздействия на тех, кто стал ее жертвами. Война окончилась. Но остались ее ожоги. Остались и те, что по-


«Подранки»
Криворучко — Н. Губенко



рождают жестокость, нечуткость, невосприимчивость к чужой боли.

Голоса спорящих звучат резко, бескомпромиссно. Так не спорят о случайном эпизоде, о мелком происшествии в стенах воспитательного учреждения; так спорят о смысле жизни, о главной своей позиции в ней, о высшем предназначении человека.

Кивалкин. Все мы здесь уважаем друг друга, и я думаю, все понимают, что если оставить Бартеньева безнаказанным...

Физрук. Нет, не все здесь друг друга уважают. Вот лично я вас не уважаю! Потому что здесь речь идет не о Бартеньеве, а об издевательстве воспитателя...

Громов (учитель военного дела). Ненависть к фашистам — я повторяю, к фашистам, а не просто к немцам — это не самое худшее качество в человеке. У Алексея за плечами тяжелый путь, и славу богу, что он сохранил в себе искренность и правдивость! Мы учим детей защищать других, так почему же мы их не учим защищать себя?! Он назвал воспитателя фашистом! Вот тут он неправильно поступил. Он должен был двинуть этому воспитателю в зубы так, чтобы он помнил... Поднять руку — и на кого?! Они же и так подранки! А вам (Криворучко) я после этого руки не подам, хоть вы и были выше меня по званию.

Казалось бы, все ясно, наступил момент подведения итогов. Но как раз тут фильм делает еще один поворот, который необычайно удлиняет экранное действие, продолжает его в нашем сознании после уже поставленной точки.

Спор педагогов завершился без нашего участия. Криворучко не выдержал суда товарищей, где решался вопрос о его праве быть воспитателем.

Примостившись между сетками железных кроватей, Криворучко плачет. И неловко, безрезультатно пытается закурить. И тогда мы в первый раз видим его руки без перчаток — навсегда искалеченные, чудовищно изуродованные в огне войны, обгоревшие руки. А ведь как ловко укладывались они в перчатки на пуговках! И какую определенность вносили эти перчатки в образ Григория Альбертовича...

А теперь мы понимаем: ничего-то в нем нам не было ясно, мы словно позабыли, что Криворучко воевал как все, может быть, даже героически воевал. И что когда Алеша крикнул ему: «Фашист!» — он был так жестоко неправ, как могут быть неправы, несправедливы только дети. Криворучко даже не жесток, его беда в другом: недостаток нравственной чуткости, культуры чувств да и общей культуры настолько ощутим в нем, что при каких-то обстоятельствах Криворучко может потерять в себе человека. Такое характерно для людей низкого душевного развития — независимо от их профессии, образования... Рост души не знаниями дается. Он в другом и по-другому проявляется. А человек с неразвитой душой становится особенно опасным как раз тогда, когда жизнь требует от него самостоятельного осмысления происходящего, нравственной точности и, следовательно, чуткости в оценке сложной и неожиданной ситуации.

Но после случившегося — и в вечер ссоры с Алешей, и во время суда товарищей — что-то в неповоротливой, грубо организованной душе Криворучко сдвинулось, смутно зашевелилось. Режиссер не разъясняет, что именно понял Криворучко: может быть, то, что даже мужество, проявленное на войне, не снимает ответственности перед новой жизнью, в особенности перед детьми? Повторяю: что именно понял Криворучко и какие, прежде неведомые, духовные ценности открылись ему за эти короткие сроки, авторы фильма не поясняют. Но Криворучко плачет и этими слезами словно выплескивается из положенных ему границ образа, который успел сложиться в нашем сознании. И тогда происходит самое важное, самое волнующее открытие в сфере нравственных отношений героев фильма, то, ради чего фильм о «подранках», видимо, и создавался.

Алеша видит слезы Криворучко. И эти слезы ошеломляют его, переворачивают в нем душу. Теперь они не враги больше. Не только Алеша, но и Криворучко одержал победу — над собой, прежним. И Алеша, хотя и не говорит об этом, осознает цену его победы. Так познание чужих слез, чужой боли подводит его к пониманию того, что мир не всегда делится только надвое:

на добро и зло, на черное и белое. Что жизнь сложна, и от нас зависит, как мы заставим ее зазвучать.

Алеша долго глядит на своего воспитателя. Но только ли на него? Он и всегда-то смотрит куда-то вглубь перед собой, а сейчас его взгляд словно устремлен в будущее: какое оно будет? Ни ему, ни нам это пока неизвестно.

В одном мы уверены твердо: этот мальчик заслужил жизнь. Не схему, к которой фильм сводит жизнеописание взрослого Алексея Бартеньева, писателя, а ту настоящую жизнь, которую, увы, не вместил экран.

●

Бартеньев-взрослый разыскивает своих потерянных во время войны старших братьев — Дениса (А. Калягин), преуспевающего архитектора, и Сергея (Г. Бурков), уголовника-рецидивиста. Попутно он вспоминает и свое детство — то, которое составило основную и самую интересную часть фильма.

Такова сюжетно-композиционная основа «Подранков».

Она не нова — прием вполне традиционный. Но авторы хотели дать ему новую жизнь. Замысел, по-видимому, состоял в том, чтобы прошлое и настоящее гляделись друг в друга, отражались друг в друге, как система зеркал. Но прием, призванный усложнить, упростил. Вместо задуманной объемности жизни — механически сцепленные эпизоды получили чисто функциональное назначение сюжетных крепей. Причина этого в том, что сцены из наших дней и из беспризорного, д о детдомовского детства героя — это не настоящая жизнь, а всего лишь цитаты. О детдоме т а к мог рассказать только Николай Губенко. А сцены до и после детдома — ничьи, в них нет неповторимости, они все из о б щ и х мест.

Вот, например, Одесса — она дана в зощенковском стиле. Одесса скорее нэпманского, чем послевоенного вида. Красотка Фрося с вызывающим вырезом на крепдешиновом платье, уверенно покачивая бедрами, плывет по улице. У нее Алеша крадет курицу, а бреющийся на балконе с ажурной решеткой милиционер, замечая правонарушение в щербатое зеркальце, бросается за преступником, настигает его и сдает в детский приемник.

Потом Алеша попадает в дом приемных родителей. Это дядя Коля, воевавший вместе с его отцом, одноногий инвалид, раскрашивающий на продажу глиняных уродцев — кошек-копилок, и его жена Тася — в атласном, расшитом драконами халате, в папильотках — перед трюмо. Тася сыграна очень точно. Несколькими штрихами актриса Н. Гундарева создает тип. Тем не менее семейная сцена, вспыхивающая между супругами из-за сироты, кажется нарочитой, грубо фельетонной, и тоже производит впечатление чего-то многократно виденного. Перед нами ведь всего-навсего привычная схема: погрязшая в мещанстве жена и добрый, но бессильный перед властью жены муж.

Алеша уходит от них.

И тогда на экране возникает берег моря, велосипед, увязающий в мокром песке, неслышный разговор Алеши со своей старшей сестрой.

Еще одна цитата. Откуда? Из итальянского неореализма.

Между тем в фильме, как и во всяком художественном произведении, существует свой особый контекст, из которого отдельную сцену нельзя безнаказанно вынимать или подгонять ко всему остальному.

А у Губенко на этой половине фильма цитаты выбраны вне учета общего контекста, без ощущения того времени, которое, как никакое другое, требовало к себе бережного отношения. Впрочем, если внимательно присмотреться, то в системе цитирования у режиссера тоже есть некая закономерность. Все реминесценции в фильме выдвигают на первый план реалии быта, оставляя как бы в стороне, в тени людей. Вот это и представляется истоком художественной вторичности той — меньшей — части фильма, которая посвящена теме братьев.

Маленький Алеша навещает своего брата Дениса, который не знает о его существовании: Дениса усыновили совсем еще малышом. Кудрявый, краснощекий мальчик парит ноги в тазу, пытаясь при этом что-то сыграть на непомерно большой для него виолончели, а затем нехотя, по-барски разговаривает с Алешей через цепочку полуоткрытой двери. Его приемная мать,

в сиреневом с рюшами халате, заявляет безапелляционно: «Да нет у тебя никаких братьев». Свидание не состоялось! Но мы не успеваем вынести из этой сцены ощущения беды, непоправимости — брат разошелся с братом. И в памяти остается: сиреневые рюши, таз с разведенной в воде горчицей, виолончель... Враждебный запах сытого мещанства. А людей нет. Предметы свидетельствуют в этой сцене о своих хозяевах точнее и выразительнее, чем актеры.

Конечно, вещи тут должны быть опознавательными знаками, но они не должны подчинять себе живую текучесть образов. Иначе жизненная многоформность, к которой так настойчиво стремится фильм, оборачивается лишь «вещной» документацией событий и характеров.

Конечно, нельзя не отдать должное художникам-реквизиторам: в этих частях фильма они постарались на славу. А в сцене второй встречи Алексея и Дениса, происшедшей спустя 30 лет после первой, интерьер организован с такой тщательностью, так досконально и обстоятельно продуман, что от обилия дублирующих подробностей начинает рябить в глазах. Камин, старинная мебель, роскошные фолианты, глянцевые полотна современных живописцев, кухня — настоящая цитадель дома, облицованная расписной плиткой, медная лампа на цепях, раструб патефона, старинное стекло, английский столовый фарфор, фирменные джинсы на хозяине дома и его восьмилетнем сыне... Быт, быт, быт... Все обложено им настолько, что через него почти невозможно пробраться к самим героям; а ведь только тогда, когда не достает внутренней наполненности, образ начинает требовать подпорок, вещественных подкреплений, перекрывающих все прямые выходы героя к зрителю.

Ю. Будрайтису, исполнителю роли Бартеньева-взрослого, не повезло: ему, как никому другому в этом фильме, не позволено и шагу сделать в сторону. На нем лежит бремя жесткого режиссерского задания: раз твоя прерогатива духовность, то будь добр, тащи эту поклажу до конца. А сделать это трудно, потому что добродетели Бартеньева-взрослого во многом декларативны. Он уныло-монотонен и настолько задумчив и серьезен, что даже не получил права на улыбку. Богатство его духовного мира мы, видимо, должны принять на веру.

А вот в Денисе (А. Калягин) зрителям предписано видеть человека, погрязшего в быте, правда, в быте в «стиле модерн» и только по самому высшему ранжиру. Но А. Калягин так стихийно талантлив, что выплескивается из положенных ему пределов и тем самым усложняет задачу образа. То есть добивается того, что так и не удается Ю. Будрайтису, которому нигде не дано выбиться из навязанной ему схемы. Потому, наверное, что ее каркас, сбитый из категорий абстрактного порядка, будет пожестче, чем вещные характеристики, в пределах которых нами осознается образ Дениса. А. Калягин преодолевает эти типологические характеристики своим природным артистизмом. Невзирая на все камины, фарфоры, фолианты в коже и т. д., его герой еще и ведущий архитектор, строящий больницы. Но суть не в прагматической ценности его существования. Суть в том, что он, по всему, человек талантливый. Даже когда говорит о «лосятинке в грибах», он об этом говорит талантливо и когда вдруг садится на подростковый велосипед своего сына и делает круг по своим многочисленным и «художественно» обставленным комнатам или начинает танцевать сам с собой под «Танго соловья» — он даже и в этом талантлив! Увы, о Бартеньеве-старшем этого не скажешь.

Денис. Ну, что ты такой грустный? Что с тобой?

Бартеньев. Думаю.

Денис. А-а! Понятно!

Бартеньев. Что у тебя с работой?

Денис. О-о! Ноу проблем, ноу проблем. Никаких проблем, живи и радуйся!

Похоже, столкнулись две жизненные позиции, две психологии. Одна, так сказать, думающая, а другая — радостно живущая. Но так ли это? И вся ли правда в этом лобовом сопоставлении?

Возможность додумывать, импровизировать на эту тему актер Калягин нам предоставил. Но только потому, что эпизод вышел из-под навязчивого контроля. Что же касается разговора между братьями, то он не состоялся. И не

только потому, что братьям не удалось найти общий язык. Не состоялся образ Бартеньева-взрослого, а вслед за ним и тема братьев, призванная в настоящем отразить прошлое, а в прошлом разглядеть завязь настоящего.

Ведь если то прошлое вылилось в такое настоящее, то обесцениваются его истины. Между тем как раз идея о том, что Бартеньев запомнил уроки детства на всю жизнь, планомерно проводится через весь фильм. Собственно, об уроках, которые дает нам детство, и поставил фильм Н. Губенко — такой поэтичный и искренний в основной своей части, там, где ведется речь о «подранках», и, увы, сбивающийся на схему, когда действие перебрасывается в наши дни.

Ю. Ханютин

Возвращенное время

«ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ».
Сценарий К. Симонова. Постановка А. Германа. Оператор В. Федосов. Художник В. Гуков. Звукооператор Т. Силаев. «Ленфильм». 1976.

Фильм Алексея Германа по повести Константина Симонова «Двадцать дней без войны» предлагает критику и зрителю по крайней мере две загадки. Загадку материала и загадку автора. Но начнем по порядку.

Сегодня, после тридцати пяти лет съемок фильмов о войне, кажется, уже нельзя придумать и показать что-то новое. Кажется, было уже все: монументальные батальные полотна и лирические новеллы о любви, вспыхнувшей рядом с огнем сражений; война, увиденная из окопа и из Ставки Верховного Главнокомандующего; истории реальных военных операций и ситуации, созданные воображением художника; представители всех военных профессий — партизаны и подпольщики, пехотинцы и летчики, моряки и разведчики — и те, кто погиб, так и не успев эти профессии обрести; все этапы войны — трагический 41-й год и победный 45-й, решающие сражения — под Москвой и под Сталинградом, под Курском и на Днепре, Ленинград, Севастополь, Новороссийск, а потом Варшава, Будапешт, Берлин; колхоз в дни войны — о нем рассказали фильмы «Родные поля» и «Яблоки 41-го года», завод, показанный в картине «Большая земля», — нет надобности продолжать этот список. И если Алексей Герман сумел создать произведение оригинальное, открывающее нечто новое в этой тематике, то, очевидно, для этого понадобился иной угол зрения, иные художественные задачи.

А это новое, непохожее на все, что было показано про войну, начинается буквально с первых же кадров: пляж у Феодосии, отбитый высадившимся десантом, солдаты в ватниках и шинелях у костров переобуваются, сушатся, обрывки разговоров, как будто черновая, неотобранная фонограмма реплик, истошный крик: «Воздух!» — и пока еще беззвучные силуэты немецких «юнкерсов», а затем короткая дробь пулемета, разрывы бомб, люди, пытающиеся зарыться в землю. Но вот самолеты пролетели и, чертыхаясь, вскакивают с земли солдаты, один бежит справить неотложную нужду — «Вот зараза!», кто-то хохочет, замечая, как прогорел мешок, попавший в костер; и вытаскивают из воды убитого случайным осколком солдата, и тут же Лопатин выливает воду из сапог, и уже кто-то обронил, что после таранки пить хочется, — быт войны, страшный, невозможный, а все-таки быт, в котором пробиваются и осуществляются обычные потребности и каждодневные мысли людей.

Но ведь и это было в военных картинах? Да, было, только с одной существенной разницей — было как перерыв между эпизодами боев, между главными сценами, как отдых для героев и для зрителей, как смягчающая, утепляющая краска, и очень редко — самоценно, просто, как воспоминание, зарисовка. «Черт его знает,— говорит в прологе

фильма Симонов от имени своего героя,— почему вспоминается одно, а не другое? Почему, хотя после этой высадки в Феодосии были и Дон, и Сталинград, и два ранения, а в памяти вдруг снова эта зимняя туманная сырость над морем, это утро перед обратной дорогой на Большую землю, этот солдат с его словами про Гитлера и Паша Рубцов, в этой своей пилотке похожий на пленного офицера. Почему вспоминается именно это? Может, потому, что прошел год и ты жив, а он нет? И, получив после Сталинграда отпуск, не он твоей, а ты его жене повезешь в Ташкент его вещи. Почему?»

Что же этот фильм — дневник военных лет? Ни в коей мере. Дневниковая основа ощущается в повести Симонова в том, что разные места действия, разные персонажи скрепляются в ней не единством сюжета, а лирическим героем, военным журналистом Лопатиным, его путешествием в тыловой Ташкент, его встречами и раздумьями.

Но знаменательно, что если для писателя в повести главное сам Лопатин, его реакции и размышления, люди, так или иначе с ним связанные — жена Ксения, с которой он разводится, Нина Николаевна, в которую он неожиданно во время своей командировки

«Двадцать дней без войны».
Лопатин — Ю. Никулин,
Нина Николаевна — Л. Гурченко



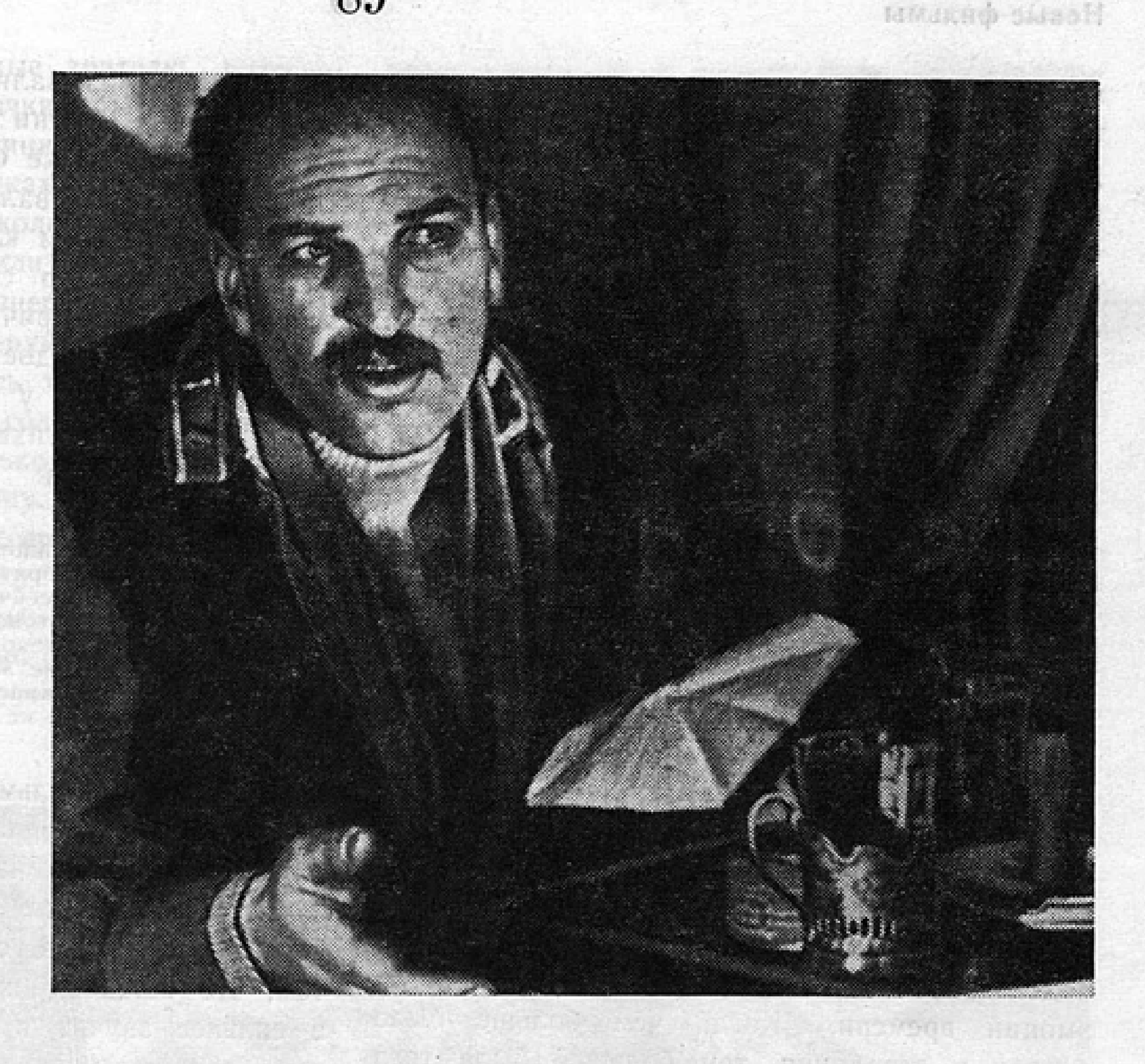
влюбляется, друг поэт, переживший нервный шок во время первой поездки на фронт, то в сценарии и фильме акценты заметно смещаются. Автор повести К. Симонов, — с одной стороны, сценарист К. Симонов и режиссер А. Герман — с другой, вспоминают не одно и то же (если уместно слово «воспоминание» по отношению к режиссеру: что он может помнить о войне в свои 38 лет!). История самого пути в Ташкент занимает в повести шесть страниц из двухсот восьмидесяти. У Германа в фильме поезд — это почти две части. И здесь важна не только первая мимолетная встреча с Ниной Николаевной, едущей в том же вагоне, и не только разговор с капитаном-попутчиком, но и бессвязный, азартный рассказ мальчишки-летчика о своем первом воздушном бое — «Я раз, а он раз! Я так, а он так!» — и две женщины, не замечающие комизма этого рассказа, с широко открытыми глазами слушающие его, и проводник вагона, жалующийся на плохой уголь, и пассажир, запевающий жалостную песню про погибшего стрелка — сколько таких песен пелось по вагонам электричек в первые послевоенные годы! — и человек с мешком, идущий по тесному проходу и задевающий всех, и чей-то плач на станции, и беззвучные слезы пока еще неизвестной Нины Николаевны, молча закуривающей в коридоре, и пустыня за окном, и верблюды и полуторки у шлагбаума, и одинокая баба, молча провожающая глазами поезд, и эшелоны цистерн, мчавшиеся к фронту, и сводки Информбюро на узбекском языке — Азия, война, горе.

При этом — звуковая полифония фильма такой точности, что если закрыть глаза — как будто ты там, в 42-м году, с разговорами об аттестатах, о карточках, о безымянной слесарше, оторая «дерет полбуханки хлеба за ремонт, а что делать, у нее двое детей, тоже кормить надо». В картине нет информационного шума, нет звукового фона — есть тщательно выстроенная, срежиссированная партитура звуков, шумов времени, судеб, настроений, выявляющихся в одной-двух репликах. Эйзенштейн написал когда-то: «Не цветное, а цветовое» кино — имея в виду осмысленное о б р а з н о е применение цвета; наверное, он нашел бы точное выражение и для особого качества звука в фильме А. Германа, звука, на первый слух, рваного, неотобранного, обрывающего на полуслове реплики и музыкальные фразы, но удивительного в своей плотности, точности и насыщенности.

Режиссер сохраняет диалоги Лопатина и Нины Николаевны, ее рассказ об отце, лежащем в госпитале для безнадежных, о муже, сбежавшем от нее еще до войны, рассуждения Лопатина о том, как на войне проявляется и преодолевается страх, но только главное здесь не сам разговор, а город, который открывается героям, проходит как бы фоном их прогулки,— Ташкент в канун нового 1942 года. Старый город саманных сараев, фанерных дощатых времянок; лужи на улицах, старый узбек в халате и с пиалой около кузнечной мастерской; лейтенант распекает водителя, а потом, натянув бороду Деда Мороза и взвалив на спину мешок с подарками, идет по лестнице, а за окнами видны бледные лица детей — наверное, эвакуированных из блокадного Ленинграда; девочки, танцующие у кинотеатра, одна из них имитирует Любовь Орлову — кумира тех лет. Режиссер как будто бы с бездумной и безумной щедростью расходует метраж на вещи второстепенные, не имеющие отношения к центральному герою, — почти две части на поезд, почти две части на предновогоднюю прогулку по городу Лопатина и Нины Николаевны. Но именно в этих как будто бы бесцельно растраченных кадрах возникает главное, что дает фильму его особое качество: образ военного времени, запечатленный в его каждодневье, в его нищете, разрухе, горе и в его неистребимой жизненной силе, в его упорстве, в его героике.

Горе — это Рубцова, которой Лопатин привозит вещи и продукты мужа. Коммуналка военных лет, времени эвакуации — семья в каждой комнате, вещи, выставленные от тесноты наружу — в коридор, в кухню, водопроводные колонки на улице, сама Рубцова, появляющаяся со связкой каких-то щепок

«Двадцать дней без войны». Летчик-капитан — А. Петренко



для печки. Е. Васильева играет не покорную горю женщину, а остервенелую, на последнем градусе злого отчаяния, задыхающуюся от слез и бессильного негодования на жизнь, войну, отнявшую мужа, бросившую ее с малым ребенком и выжившей из ума глухой старухой в эту чужую сторону. Товарища погибшего мужа она встречает не благодарными слезами, а злым «чего вам надо?», истерическим «да уйдете ли вы, наконец?».

В фильме вообще нет красивого страдания, романтических надежд, картинного героизма. Лирическое «Жди меня» здесь оборачивается смешной маленькой женщиной с сыном-очкариком в летном шлеме. Визгливо, сдерживая слезы, допрашивает она Лопатина — «товарища с фронта»,— почему муж оставил ей часы, уйдя в рейд по вражеским тылам?

Л. Ахеджакова, играющая эту женщину, и смешна, и трогательна, и нелепа, и прекрасна, и беззащитна в своей готовности поверить, что все, конечно, может быть и не страшно — и молчание мужа вот уже на протяжении четырех месяцев, и часы, посланные семье,— она только хотела услышать подтверждение этому собственными ушами от «товарища фронтовика».

В этом отсутствии картинности и позы и состоит тот общий эстетический принцип, который соединяет в единый актерский ансамбль играющих в столь разной манере Петренко, Ахеджакову, Васильеву, Гурченко, Гринько.

Можно сказать, что А. Герман и К. Симонов эпизировали повесть «Двадцать дней без войны», и история военного корреспондента и его встреч в тыловом Ташкенте превратилась на экране в очерк народной жизни, в историю тыла. И сам Лопатин здесь уже не объект исследования, а скорее наблюдатель, чьими глазами увидена эта жизнь. Как бы мимоходом проброшенные фразы превратились на экране в значительные эпизоды, и, наоборот, резко сократилась, например, в общем ставшая маловажной при таком решении

история струсившего поэта. Жизнь в тылу, та, другая война в ежедневности ее трудной работы стала героем фильма. И здесь вторая загадка картины: как молодому режиссеру, в сущности, не знающему войны, с такой пронзительной точностью удалось воскресить не только визуальный облик времени, но и его атмосферу, его звучание, его психологию, наконец?

Да, была кропотливая двухлетняя работа. Режиссер рассказывает, как отбирались и просматривались тысячи фотографий военного времени, как для каждого эпизода были сделаны специальные щиты с наиболее характерными фото — по ним сверялась правда деталей. Как покупалась одежда военных лет — ватники, шапки, женские пальто, переделанные из немецких военных шинелей, как искались люди, которые могли, как в те годы, петь, читать стихи.

Но, кроме этой работы реставратора, было и еще одно: интуиция художника, которая подсказала главное — драматическую формулу эмоций времени. Когда чем больше было смерти и страдания, тем большей была тяга к жизни и счастью, когда нищета, голод, тяжкая работа переносились легче именно потому, что были общими и осознавались как временные. Потому что быть богатым, быть сытым в то время было некрасиво, даже стыдно.

Для нашего поколения, рожденного на рубеже двадцатых и тридцатых годов, война совпала с переходом от детства к отрочеству, она была связана с эвакуацией, расставанием с близкими, хроническим недоеданием, житейскими трудностями. И все-таки это было счастливое время. Я помню военный Семипалатинск, комнату в деревянной развалюхе, где жила наша семья, помню патоку с примесью керосина, выдаваемую «на сахар», ее надо было долго кипятить, постепенно снимая керосиновый налет — он поднимался вверх; щепки, которые мы собирали на станции, картошку, жаренную на воде — рецепт военного времени. Но я помню и школьные вечера с бесконечными танцами (дырки на ботинках замазывались гуталином), и спектакли Театра имени Ивана Франко, эвакуированного в тот же Семипалатинск,— на этих спектаклях мы бывали всякую свободную минуту, благо в моем классе учился сын одного из актеров, щедро снабжавший нас контрамарками. Тогда причудливо и плотно соединялись боль и радость, смешное и трагическое. И не только у нас, детей, но и у взрослых. Вспомним стихи Ольги Берггольц осени сорок первого года:

. . . В бомбоубежище, в подвале
нагие лампочки горят. . .
Быть может, нас сейчас завалит.
Кругом о бомбах говорят. . .
. . . Я никогда с такою силой,
как в эту осень, не жила.
Я никогда такой красивой,
такой влюбленной не была.

И здесь, в фильме — жадное любопытство: «как там, на фронте?», готовность смеяться любой нехитрой шутке, дым коромыслом на встрече Нового года... Да, собственно, с первых же кадров, с рассуждения солдата о том, что каждому жить хочется, все сильнее и сильнее звучит в фильме эта внутренняя тема сопротивления смерти и страданию, все преодолевающей жажды жизни и победы.

Она достигает кульминации в сцене заводского митинга. Патетический образ опять-таки складывается здесь из житейских подробностей. Двое худеньких чумазых мальчишек — в чем только душа держится — трудовые герои, перевыполнившие план. Закопченные лица, воспаленные глаза женщин — они тут и спят, у станков, зарывшись в горячий песок литейки, тут и живут, тут же порою и умирают. И финал этой сцены: заводской оркестр играет «Войну священную», и камера долго панорамирует по лицам этого маленького оркестрика военных лет — старик с трубой, мальчишка-барабанщик, консерваторская дама с флейтой у губ. Здесь прорывается и мощно звучит та тема «скрытого тепла» патриотизма, которая внутренне цементирует всю картину.

По подробности и точности воскрешения примет времени картина Германа уникальна. Причем это не бесстрастное восстановление,

а все время предлагаемые зрителю эмоциональные подсказки, толчки, раскручивающие чувства, — будь то репетиция ансамбля, танец солдат с шашками в руках, или узбеки, влезающие в трамвай с колесом от телеги — что тогда только не возили в трамваях! — или толпа у кинотеатра, «шерочка с машерочкой», танцующие «инес-румбу»,— да, именно у кинотеатров собиралась тогда молодежь! — эти женские парочки и солдаты, поротно выходящие из кино, — сколько за всем этим для каждого, кто помнит войну...

Иногда кажется, режиссер даже чрезмерно щедр на эти подробности, ему жаль расставаться с трудно найденным, накопленным, отдельные эпизоды, особенно ближе к финалу, — отъезд, фронтовая дорога — представляются перегруженными и, может быть, необязательными. Возможно, такая затянутость, томительность развития действия тоже входила в расчет режиссера, но на восприятии зрителя она сказалась постепенным ослаблением внимания к экрану.

●

Но при всей своей оригинальности фильм «Двадцать дней без войны» родился не на пустом месте. Он на скрещении многих процессов нашего искусства и несет в себе приметы сегодняшнего времени.

«Двадцать дней без войны».
Вячеслав — Н. Гринько



Во-первых, это фильм, очень важный для взаимоотношений литературы с кинематографом, и конкретно для К. Симонова. Ведь взаимоотношения писателя и кино не всегда складывались гладко. Еще в 1944 году на просмотре материала «Дней и ночей» Симонов с тревогой говорил: «Придется серьезно подумать о том, чтобы создать комиссию из солидных людей, которые бы тщательно проверяли реквизит, предназначенный картинам о войне. Подчас роковую роль в этом вопросе играют военные консультанты, которые требуют той военной парадности, которой на войне нет. Если бы в Сталинграде генералы ходили в таких шинелях и еще в шапках со звездами — их убили бы немцы сразу. То же с бойцами. Вспоминаю «Два бойца», непохоже на войну в массовках. И это повторяется часто в картинах и никакие обсуждения не помогают». Через тридцать лет эти мысли писателя нашли прямое воплощение в фильме в споре Лопатина с военным консультантом на съемках фильма о Сталинграде, в воспоминаниях о подлинной женщине, оставшейся жить в подвале военного города — некрасивой, щербатой, простодушно естественной в своем подвиге. В кошмаре взрыва, когда точно во сне рушится кирпичная стена на эту женщину, на Пашку Рубцова. И контрастом — приодетые статисты на съемке и исполненная актерского самочувствия кокетливая героиня фильма. Но дело, конечно, не только в этой полемике; ограничься ею писатель и режиссер, она могла бы через тридцать лет показаться несколько устаревшей. Вся эстетика фильма есть эстетика подлинности, противостоящая парадности, красивости, попытке что-то пригладить, представить красивее, чем оно было.

Не случаен в фильме, конечно, и такой Лопатин — в исполнении не Тихонова, не Ульянова, не Джигарханяна, а именно Никулина. Поначалу кажется, что актер боится быть смешным, боится шлейфа своих прошлых ролей и поэтому скован. Но потом понимаешь, что эта лопатинская манера держаться — от скромности, от постоянного чувства нравственной щепетильности — не хочет он разыгрывать из себя в тылу военного героя. Никулин представляет человека ранимого, совсем неуверенного в своем мужском обаянии — от такого могла уйти жена, и неожиданную любовь красивой женщины он воспринимает как счастье, незаслуженный подарок судьбы. Их отношения с Ниной Николаевной могли бы выглядеть скоропалительным тыловым романом, если бы не были так сдержанно, целомудренно сыграны Ю. Никулиным и Л. Гурченко. Чувство, стесняющееся себя, и безоглядное, свободное от кокетства, игры, человеческое и горькое, не позволяющее себе надежды на будущее, — чувство, помеченное войной, как и все другие эмоции в фильме. Было бы грубой ошибкой сказать, что Никулин — это «антигерой». Но это «негерой» — в смысле противостояния традиционному парадному репрезентативному образу героя-фронтовика в фильмах первых послевоенных лет и даже лирическому герою «Баллады о солдате». Никулин играет человека рядового, обычного, может быть, даже слишком обычного, наделенного лишь очень острым нравственным чувством, состраданием, пониманием, в каких ситуациях и каким следует быть. И этот Лопатин — в одинаковой степени создание писателя, режиссера, артиста — вряд ли мог появиться раньше, чем он появился. Нужна была историческая дистанция, нужна была новая зрелость экрана, завоеванная тремя поколениями наших кинематографистов, чтобы так увидеть войну и ее действующих лиц.

Одно из этих новых и по-новому показанных лиц — капитан летчик в исполнении А. Петренко. Артист потрясает своей наполненностью, неистовством сейчас, в эту минуту рассказа переживаемых его героем обиды, ярости, озверения от измены жены, жажды убить и желания простить, и страдания от того, что простить он не может.

Дистанция времени в искусстве может вести к пагубным и, напротив, к благодетельным последствиям. Она часто связана с утратой атмосферы и подробностей истории, с рождением легенд. Здесь этого не произошло. Но — большое видится на расстоянии — дистанция по-



«Двадцать дней без войны». Женщина с часами — Л. Ахеджакова, Вадик — Дима Зарубин

зволяет увидеть всю панораму жизни и включить в нее те явления и портреты, которые ранее как будто выпадали из времени. Так появился и занял свое место в фильме этот Отелло военного времени со своей некрасивой ревностью и страданием, в котором причудливо и так жизненно смешивается иируднично-материальное: «А, гады, мой аттестат жрете!», исступленное: «Сижу, как каменный» и жалкое: «Напишите ей письмо, товарищ майор». И стыд за самого себя, за свою откровенность наутро: «Все мы дураками бываем, а, майор?»

Но не менее важно и то, как снят этот эпизод. Почти 300 метров один крупный план без перебивки, только сумасшедшие глаза, нервно передергивающееся лицо... Можно было бы говорить об уникальности этого кадра, нарушающего грамматику монтажа, если бы мы не видели в этой же картине не столь длинных и все-таки весьма протяженных планов прохода по городу, бега девочки за эшелоном в последней части фильма. Удивительная как будто бы небережливость режиссера по отношению к метражу на самом деле художественно оправданна: она связана с пристальностью разглядывания, нет — вглядывания в людей, состояния, детали — словно бы режиссер хочет вбить, впечатать их в наше сознание. И сколь характерно, что подобное же нарушение «законов» кино наблюдается в другом, делавшемся одновременно, но совсем на другом материале фильме — фильме «Прошу слова» Панфилова. И там запоминаются и удивляют сцены, когда, развернувшись лицом к публике, как в старом театре, сидят и разговаривают герои, и камера не переходит во время диалога с одного лица на другое, не кружит вокруг них, не приближается или отдаляется, а стоит непод-

вижно, предлагая нам самим всматриваться в происходящее.

Что это, случайное совпадение? Навряд ли. Быть может, не столь демонстративно, но все же и в ряде других фильмов, поставленных за последнее время, вполне очевидно происходит смещение акцента с монтажа на внутрикадровое действие, камера становится спокойнее, она перестала совершать головокружительные движения, искать неожиданные ракурсы, как в классических фильмах С. Урусевского. Современная режиссура позволяет неторопливо вглядеться в лица людей, в тончайшие перемены их душевных состояний, она сосредоточивается на актере и дает ему возможность свободно, подробно и долго действовать в кадре.

Так у Н. Михалкова в «Механическом пианино», так у Н. Губенко в «Подранках», так у С. Микаэляна в «Премии», и у В. Мельникова в «Старшем сыне», и у Э. Рязанова в «Иронии судьбы». Несомненно, здесь сказывается влияние телевидения, документальных репортажей вроде «Смеющегося человека» или фильма о жене трагически погибшего чилийского поэта Виктора Хары — Джоан. Телевидение как бы легализировало длинные, чуть ли не часовые интервью, доказало, что они могут быть интересными, и одновременно скомпрометировало их в массе скучных, болтливых, бессодержательных бесед. Однако, в отличие от телевидения, в упомянутых фильмах тщательно разработан исторический фон, среда, в которой действуют персонажи. А главное — огромная интенсивность актерского выражения в этих долгих сценах, заставляющих забыть об их длине. Вспомним ли мы уже упомянутые эпизоды из фильма Германа, или монолог Платонова — А. Калягина из «Механического пианино» о своей первой любви и первом разочаровании, или сцену педсовета в «Подранках». К опыту телевидения здесь присоединяется опыт театра, на экране возрождается культура сценического монолога, непрерывность существования актера на сцене. И одновременно выразительность живописного решения кадра — у того же Н. Михалкова, в работе оператора П. Лебешева. Может быть, кино идет к новому синтезу достижений театра, кино, телевидения? Во всяком случае, во многих последних работах нашего кино ощутимо стремление передать подробность, длительность человеческого переживания. Стремление, определенное потребностью самого зрителя.

Потребность зрителя, потребность времени — мощный фактор, во многом формирующий процесс развития искусства, и на истории фильма о войне это видно особенно ясно.

Пожалуй, самые характерные черты каждого этапа развития советского кино наиболее полно проявились именно в произведениях, посвященных войне. Можно даже утверждать, что эти фильмы говорили не только о войне, но часто — и более красноречиво — о времени, когда создавались.

В самом деле, сделанные в 30-е годы «Если завтра война!», «Эскадрилья № 5», имели мало отношения к будущей войне, но отразили некоторые иллюзии довоенного времени.

В период 1942—1945 годов «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Радуга», «Нашествие» были не только лучшими картинами, но и точно выразили главные эмоциональные составляющие времени — жгучую ненависть к врагу и всепоглощающую жажду выстоять и победить.

Внимание к отдельной личности, стремление исследовать ее нравственные проблемы, ее структуру, характерное для кинематографа рубежа 50—60-х годов, наиболее полно выразилось в таких фильмах, как «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате». На экран вместе с ними вышла война, рассмотренная в духовных, философских коллизиях, сохранивших свое значение и через двадцать лет. Что такое нравственный долг, способен ли человек противостоять злу и насилию? В опыте войны поколение 50-х годов искало ответы на коренные вопросы бытия.

За непохожестью фильмов о войне, созданных на протяжении 30 лет,— движение художественной мысли, каждый раз определяемой иной исторической перспективой, задачами нового времени.



«Двадцать дней без войны».
Лопатин — Ю. Никулин

Каковы же особенности нынешнего этапа изображения войны, что волнует авторов, обращающихся сегодня к этой тематике?

30 апреля 1975 года «Комсомольская правда» опубликовала интервью с маршалом А. М. Василевским под названием «Командная точка войны». Интервью, примечательное во многих отношениях. Прежде всего тем, что его дает Василевский — один из легендарных полководцев Отечественной войны, осуществлявших ее решающие операции, начальник Генштаба, представитель Ставки, командующий фронтом.

Но любопытно это интервью не только тем, что отвечает Василевский, но и тем, о чем его спрашивают. Разговор с маршалом вел Василий Песков — один из крупнейших советских журналистов, живо чувствующий, что и кто интересует сегодня читателя. И его вопросы весьма определенно очерчивают главные направления современного общественного интереса — они связаны с работой Генерального штаба, «мозга войны», с подготовкой и проведением важнейших сражений. Наконец, интервьюер настойчиво желает получить из уст Василевского характеристику, военную и человеческую, крупнейших военачальников, ощутить его личное восприятие вой-

ны в ее самых трудных и радостных моментах. И разговор этот естественно перерастает в размышление о жизни, о ее главных ценностях.

Итак, прежде всего война в ее решающих операциях, в столкновении разных стратегий, воль, умов, умений полководцев и солдат. После «Падения Берлина», снятого в 1950 году и своими идейными ошибками на время как бы скомпрометировавшего самый жанр масштабного художественно-документального фильма о войне, наше кино, как это ни странно, в течение двадцати лет даже и не пыталось показать историю войны в ее решающих сражениях, в движениях огромных масс людей и техники, а зритель испытывал в этом неотложную потребность. Ответить на эту потребность общественного сознания суждено было фильму «Освобождение». Но как бы ни было велико значение этой всем памятной работы, не следует сводить фильмы о войне только к эпопеям.

Особенность сегодняшнего этапа состоит в том, что, стремясь удовлетворить интересы зрителей, кинематограф должен отвечать на разные запросы, и с этим, очевидно, связано жанровое богатство и широта охвата материала в военных картинах. Фильм о войне, даже взятой в ее частных судьбах, резко расщепляется на фильмы-притчи вроде «Восхождения», где сквозь историю гибели партизана Сотникова заметно просвечивают вечные коллизии страдания и подвига во имя идеи, предательства, карающего самое себя, и картины типа «Двадцати дней без войны», чья художественная цель и мысль состоят в том, чтобы показать, как это было, не стремясь возвысить конкретные судьбы и ситуации за счет ассоциативной связи с вечными коллизиями.

Вторая особенность нынешнего этапа изображения войны заключается, как это ни парадоксально, в том, что отличий демонстративных, резких меньше, чем было между этапами прошлыми. Искусство времен войны самими историческими обстоятельствами было побуждаемо совсем иначе показывать сражения, чем это делалось в предвоенные годы. Кинематограф конца 50—60-х годов осознанно противопоставлял свое видение войны художественно-документальным фильмам конца 40-х годов, начала 50-х. Нынешние авторы военных картин куда более внимательны к своим предшественникам и используют их достижения. Но в «снятом» виде, с поправкой на время.

Так за «Освобождением» стоит фильм Игоря Савченко «Третий удар» с его ярко выписанной галереей советских полководцев (естественно, авторы «Освобождения» извлекали и все уроки из ошибок своих предшественников, таких, как «Падение Берлина»).

За «Восхождением» стоит «Иваново детство» и, может быть, некоторые югославские партизанские картины-метафоры.

За фильмом «Двадцать дней без войны», как мне кажется, опыт картин В. Ордынского «У твоего порога», и «Если дорог тебе твой дом», со столь характерным для них пристальным вниманием к среде, историческому фону, и, конечно, фильм «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, подробно открывший солдатский быт, солдатскую работу, пронизанный глубоким желанием показать, как это было там, в окопе.

Выстраивая такие ряды картин, я совершенно не имею в виду некую градацию качества. Применительно к искусству вообще абсурдна теория постепенного совершенствования, по которой то, что раньше, — хуже, то, что позже, — лучше. Речь идет лишь о том, что ни плохое, ни хорошее не возникает само собой, на пустом месте, но так или иначе завязано в прошлом. Есть линия преемственности, а не табель о рангах. И современный фильм о войне рождается на скрещении традиции — памяти искусства и требований сегодняшнего дня.

Так произошло и с фильмом «Двадцать дней без войны». Глубоко знаменательно, что в желании рассказать о войне честно, сурово, документально сошлись очевидец, фронтовой корреспондент и писатель Константин Симонов и молодой режиссер Алексей Герман, который этой войны не видел. Значит.

в разных поколениях живет потребность увидеть эпоху войны такою, какой она была — в высоком и страшном, в трагическом и смешном, в самых великих свершениях и в самых малых подробностях.

Л. Золотаревский

Обычный рейс

«ОБЯЗАТЕЛЬСТВО»

Автор сценария и режиссер М. Серебренников. Оператор Э. Шинкаренко. Ленинградская студия документальных фильмов, 1976.

Я снова встретился с работой Михаила Серебренникова. Снова — потому что пять лет назад выступал на страницах журнала с заметками о картине «Бригада», сделанной по сценарию М. Серебренникова режиссером Н. Борониным. А теперь мне предстоит прорецензировать «Обязательство», где М. Серебренников совмещает роли режиссера и сценариста.

И в этой ленте автор продолжает рассматривать вопросы, связанные с экономическими и моральными аспектами современных производственных отношений, вопросы, которые так или иначе встают перед советским рабочим в условиях научно-технической революции. Рабочий человек и рабочий коллектив — проблема эта, разумеется, многогранна, и каждая ее грань дает интереснейший материал художнику. Совершенствование организации труда на предприятии и, как следствие, сокращение числа работающих, судьба «лишнего» члена коллектива — такая ситуация была предметом рассмотрения в фильме «Бригада». В «Письме в газету» речь шла о государственном подходе рядового водителя автобазы к решению общих производственных задач. «Обязательство» как бы продолжает этот разговор, размышляя о качественно новой ступени самосознания советского рабочего.

Шестьдесят лет существования Советского государства были годами строительства не только нового общества, но и нового человека, о котором ярко и вдохновенно сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXV съезду партии: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу».

Вот к такой жизненной позиции, к такому отношению к своему долгу и привлекают внимание картины, задуманные Серебренниковым, — говорится ли в них о тех изменениях, которые внесла в жизнь маленькой ячейки промышленного объекта — рабочей бригады — экономическая реформа, или рассказывается об одном рейсе машиниста грузового электровоза.

●

С первых дней своего рождения документальное кино пытается решить задачу поистине творческую: не только «схватить типаж», не просто «отразить» мгновения человеческой жизни, но найти путь к сокровенным движениям души, к богатствам внутреннего мира, к духовной сущности человека. Многие лучшие достижения кинопублицистики завоеваны на этом пути; вспомним бетонщицу Белик из «Трех песен о Ленине» Дзиги Вертова, Михаила Каверочкина из «Повести о нефтяниках Каспия» Романа Кармена, «Катюшу» Виктора Лисаковича и другие психологически объемные, поэтичные, значительные в своей жизненной сути портреты, запечатленные документальной кинокамерой. И последние успехи нашей кинопублицистики, отражающие современный уровень понимания материала, открывают новые возможности, новые горизонты. К числу таких фильмов принадлежит «Обязательство».

Год 1976. Для создателей ленты это не просто текущая календарная дата — это год пятилетки эффективности и качества, время, связанное с решением серьезнейших народнохозяйственных задач. Фильм в своем пафосе неотторжим от характера времени, кровно к нему причастен. Он поднимает проблемы, имеющие самое прямое отношение к провозглашенному XXV съездом КПСС генеральному курсу развития нашей экономики.

Герой картины — ленинградский машинист

Ивакин. Весь фильм снят в кабине электровоза — на его рабочем месте, на его трудовом посту. Двадцать минут мы наблюдаем за тем, как машинист Ивакин и его помощник ведут тяжеловесный грузовой состав из Ленинграда в Бологое. Вроде бы обычный рейс, ничего особенного, кажется, не происходит...

Нет, происходит! И об этом — рассказ ленинградских документалистов.

...Готовится к отправке состав. Поднимаются вверх, соприкасаются с проводами электродуги. Диспетчер — как это делается обычно — сообщает по радио вес состава и особенности маршрута, а затем передает Ивакину просьбу парторга: подготовиться и выступить на партийном собрании («насчет обязательств»).

Без всякого нажима, не прибегая к искусственным ситуациям, отлично решена завязка фильма: в естественном течении и ритме самой жизни. Весьма серьезные уточнения были сделаны диспетчером по поводу веса состава и характера груза: вес критический, а груз комплектный, то есть все вагоны идут по одним документам одному получателю и отцеплять несколько из них, если в пути возникнут трудности, крайне нежелательно. Значит, особую ответственность берет на себя коммунист Ивакин — теперь уже от него, в первую очередь, зависит нормальное прохождение пути, своевременное выполнение маршрута. Прежде чем с партийной трибуны держать речь об обязательствах, надо реализовать их на деле...

То, как проходит рейс тяжеловесный состав Ивакина, как бы являет собой сюжет фильма, в котором есть своя динамика, своя кульминация и развязка. Все, кажется, идет хорошо, но вдруг на одной станции из-за халатности местной диспетчерской службы состав задерживается почти на час, «летит» график, появляется штрафное время. А перед самым трудным подъемом, за который так волнуется поездная бригада, еще и погода портится, начинается дождь. И красный сигнал светофора грозит нежелательной и опасной остановкой...

Живой и поистине увлекательный репортаж ведет кинокамера. Она не позволяет себе отвлекаться «не по делу», она нацелена на главное в кабине электровоза — на Ивакина и его помощника, особенно сосредоточенных, когда в трудные минуты пути поднимается «градус» напряжения в работе и становятся сверхвнимательным взгляд, сверхточными движения. Камера «живет» ритмом Ивакина, его душевным состоянием, его чувствами... А когда напряжение спадает — словно «отпускает» и в кабине. И тебя тоже, кажется, обдает струя свежего воздуха, врывающегося в открытое окно, и ты начинаешь видеть красоту мелькающих и уносящихся назад перелесков, полей, дорог, выразительно снятых Э. Шинкаренко.

Фильмом равно движет, приковывает к себе и другое: внутренний монолог Ивакина. Ивакин в пути размышляет сам с собой о теме своего выступления на собрании — того самого, «насчет обязательств». И этот сегодняшний маршрут, его особенности тоже становятся материалом для размышлений. Об обязательствах и обязанностях, о профессиональном, человеческом долге. Не слишком ли легкомысленно относимся мы порой к своему слову, не расходится ли оно с делом, не бываем ли беспечны к тому, что составляет круг наших рабочих обязанностей? Ведь слово о б я з а н предельно точно формулирует отношение человека к своему делу. В нем заложено уважение к своей профессии, к себе самому прежде всего. И — к другим. Ну как же так, они с помощником ведут особый состав, все скрупулезно подсчитали, убедились: смогут его доставить на место, сэкономить государству время и средства. Все подсчитали... кроме одного: не учли нерадивости станционного диспетчера — и все чуть не пошло насмарку. Выходит, одни берут обязательство работать лучше нормы, а другие не считают нужным даже свои прямые обязанности выполнять аккуратно и добросовестно.

Обо всем этом думает машинист Ивакин. Размышления его не пристегнуты насильственно к происходящему — они органичны, рождены не только потребностью момента, а — мы верим в это — вызваны живой потребностью души, самой натурой, самим складом героя, который за отдельным фактом стремится обнаружить явление, старается его проанализировать.

Выразительный образ Ивакина предстает перед зрителем в первую очередь в раздумьях

«Обязательство»



героя — в его заботах о том, чтобы чувство гражданской совести, нравственного долга были постоянным компасом в поступках и делах советского человека. В свои размышления Ивакин незаметно втягивает и нас, и вместе с ним мы приходим к мыслям, с которыми он, вернувшись из рейса, выйдет на трибуну партсобрания, чтобы сказать то, что уже сказал зрителям за двадцать минут экранного пути от Ленинграда до Бологого — как понимает он слово «обязательство».

●

Съемки этого фильма продолжают тот опыт, что вырабатывался методом «проб и ошибок» в предыдущих фильмах М. Серебренникова. Герою помогают привыкнуть к камере, добиваются того, что он перестает ее замечать, точнее — чувствовать к ней настороженность. И кинонаблюдение начинает приносить желанный результат. На это хотелось бы особо обратить внимание, ибо от методики работы с героем в документальном кинематографе зависит очень многое.

Скрытая камера или кинонаблюдение? По этому поводу прошло немало дискуссий. Обычно они кончались ничем, что естественно, ибо каждый метод хорош в соответствующей ситуации. Фильму «Обязательство» «привычная камера» сослужила добрую службу. Такой метод освоения жизненного материала был опробован еще в картине «Найти себя», созданной В. Гурьяновым, где сценарист Серебренников доверил «вести» экранное действие своей героине, молодой работнице объединения «Светлана» Гале. Здесь кинодокументалисты не только нашли человека живого, умного и общительного, но и «приучили» Галю к атмосфере и технологии съемки, адаптировали в условиях кинопроизводства, сохранив ее индивидуальность и самобытность.

Тем же путем М. Серебренников идет и в «Обязательстве». Не фабула происходящего — сам герой берет на себя основную сюжетную нагрузку. Все решает драматургия мыслей, чувств, обнаруживающая тот самый внутренний мир современника, ради проникновения в который снимался фильм. Разумеется, динамичный сюжет, острая фабула отнюдь не противопоказаны, а чаще необходимы документальному кино. Речь в данном случае идет лишь об одном из направлений кинопублицистики, декретировать которое так же неверно, как и отвергать его.

Машинист Ивакин рассуждает сам с собой, но его рассуждения воспринимаются как активный диалог со зрителем, где последний невольно становится собеседником героя по вопросам, для него столь же актуальным. И конечно, действенность этого «диалога» во многом определяется нравственным примером самого коммуниста Ивакина, сумевшего за короткое экранное время вызвать к себе живые симпатии, расположить к себе зрительские сердца. Пото-

му так весомы заключительные слова Ивакина — смысл и итог всего фильма: «Обязательство, какое бы оно ни было, обязательство на месяц ли, на год ли, на пятилетку — это, наверное, только часть, часть другого обязательства, которое даю сам себе на всю жизнь!»

Прекрасные слова! Убедительная и точная концовка фильма, раскрывающего новую ступень коммунистической нравственности.

Не могу не отметить, что в этом смысле картина «Обязательство» во многом подготовлена фильмом «Письмо в газету», заслуженно получившим широкий общественный резонанс. Авторами продолжается разработка образа современника-рабочего, не только добросовестного труженика на своем участке, но горячего, активного болельщика и борца за судьбу всего дела, раз и навсегда взявшего и выполняющего обязательства перед народом, страной.

●

Фильм «Обязательство» построен в основном на закадровом комментарии героя. И это естественно уже хотя бы потому, что нельзя беспрерывно разговаривать, ведя электровоз. Синхронные реплики появляются нечасто, оттого и значение их воспринимается острее. Но не подчеркивает ли порой живая речь героя некоторую «округленность» его комментария?

Не могу в связи с этим не обратить внимания на одну допущенную неточность.

В начале пути Ивакин говорит: «...Но у нас существуют нормы. Больше мы взять не можем, потому что за этим кроется поломка локомотива. Если взял восемь лишних вагонов, то это все на мою ответственность. И вот тогда задумаешься!..»

А о чем задумаешься, на это в фильме ответа нет. И тогда невольно возникает вопрос о сути обязательств. Хотя мне могут возразить, что для раскрытия внутреннего смысла событий и сути образов героев технические детали решающего значения не имеют. Однако, думается, не в тех случаях, когда они играют роль в завязке фильма, в его, так сказать, «исходящих».

Разумеется, Ивакин и его помощник берут восемь лишних вагонов на основе точного расчета, утвержденного техническими службами дороги. Неточен комментарий, его фразеология, которая ставит под сомнение необходимость самого почина. Если повышенные обязательства могут привести к поломке электровоза, нужны ли они?

Убежден, что в данном случае был бы более оправдан репортажный сиюминутный синхронный эпизод, объясняющий суть обязательства.

Репортаж избавляет документалиста от огрехов «постановочности», от чрезмерного «причесывания» текста, от соблазна «порассуждать» устами героя за самого героя. Если бы в «Обязательстве» было больше событийности, больше непосредственных словесных реакций героя на возникающие по ходу действия ситуации, М. Серебренникову не пришлось бы тратить столько усилий на не всегда оправдывающую себя работу с фонограммой.

●

«Обязательство» — лента скромная и по метражу (всего две части), и по характеру решения — неброского, не склонного ни к каким внешним эффектам. Но в контексте того наблюдения, которое ведут кинематографисты за чрезвычайно интересным и общественно важным процессом взаимоотношений рабочего человека и рабочего коллектива, за его диалектикой, фильм по-настоящему интересен. Интересен прежде всего своим героем, принадлежащим к людям неуспокоенным, осознающим меру своей ответственности за общее дело. К людям, о которых так страстно сказал Л. И. Брежнев в выступлении на XVI съезде профсоюзов: «Каждый должен работать так, чтобы не было стыдно перед самим собой, чтобы можно было со спокойной совестью смотреть в глаза товарищам...»

А разве и не о машинисте Ивакине сказаны другие слова Генерального секретаря ЦК КПСС: «...Там, где рабочий человек знает, что к его голосу прислушиваются, с ним считаются, что его позиция действительно учитывается при разработке социальных и хозяйственных планов, — там и только там он чувствует себя подлинным хозяином производства, хозяином своей судьбы».

Н. Толченова

Пора Чехова

Сергей Федорович Бондарчук закончил съемки чеховской «Степи». И теперь на «Мосфильме» происходит не менее сложный и трудоемкий процесс творческого освоения всей огромной массы отснятого материала. Идет монтаж... Потом начнется столь же кропотливая работа по озвучиванию фильма, когда соединятся наконец в некое неразрывное, органическое целое видео- и звуковой ряд и все вместе обретет завершенность, слаженность изображаемой жизни.

Короче говоря, работы впереди еще очень много. И разговор о том, что удалось и что не удалось в фильме, разумеется, впереди. Но уже сейчас, под свежим и очень сильным впечатлением от просмотренного материала, я беру на себя смелость нарушить традицию и сказать несколько слов о том, какой складывается картина.

Больше всего меня поразило то, как, не уходя никуда в сторону от чеховского замысла, от чеховского сюжета, режиссер выстраивает страстно и напряженно звенящую тему неминуемого наступления нового — тему творчества Будущей России, которая подспудно прочитывается нынче нами на каждой странице чеховской «Степи».

Хотя речь у Чехова, как известно, идет всего лишь о недолгой поездке мальчика Егорушки с его взрослыми попутчиками в близлежащий город через широкие степные пространства, мы угадываем — и за этой поездкой, и за этими пространствами — нечто громадное: и величавое, и несчастливое, и настороженное, и беспокойное...

Глазами будто бы одного лишь Егорушки видим мы эту необжитую, сиротливую степь, эту Русь... Но на самом деле наше зрение многократно обогащено и расширено. Мы смотрим еще и глазами тех, кого здесь встретим, кого узнаем и поймем, кого, быть может, полюбим, ощутив боль и тоску человеческого ожидания...

Впрочем— повторяю еще раз, — решающий суд, суд зрителей, конечно же, впереди. А сейчас — рассказ о том, как складывался и реализовывался замысел, как строились и воплощались образы героев. Их много — не один мальчик Егорушка доверяет нам свою судьбу. Разные артисты собраны в фильме: И. Скобцева и Е. Савченко, И. Лапиков и Г. Бурков, И. Смоктуновский, И. Кваша, А. Васильев, Н. Трофимов, сам С. Бондарчук.

●

На обложке длинной сценарной тетрадки, озаглавленной «Степь», рукой С. Ф. Бондарчука написано: «В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным». Это слова Чехова; мысль, выраженная Чеховым впрямую, без обиняков, как ключ к искусству, идущему от жизни, и, конечно же, ключ к его собственному творчеству... Ключ и к экранизации «Степи», которую осуществил Бондарчук по собственному сценарию.

Миновали те дни, когда многие и многие журналисты приезжали на съемки «Степи» то на побережье Азовского моря, то на Донщину, то в Архангельское и начинали беседу с режиссером почти всегда с одного и того же, неизменного и всегда сердившего Бондарчука вопроса: «Почему — «Степь»?..» Потом он уже перестал раздражаться, а скорее удивлялся той неизобретательности, с которой репортеры начинали разговор с ним. Однако сам процесс съемок, погружение в их атмосферу эту стандартность, как правило, сразу же ломали, опрокидывали... «Степь» жила — и в сценарии, и

на съемочной площадке, завораживая, «втягивая», покоряя. Такая уж это вещь. «Бессюжетная», на первый взгляд даже разочаровывающая «незначительными» вроде бы событиями, их однообразием, «Степь» рисует образ России, ждущей творческого первооткрытия, решительного преображения этих замерзших, оскудевших без движения, без созидания, без живой душевной отдачи пространств. Образ чеховской «Степи» — это именно образ пространства, жаждущего быть пространством для созидательной человеческой деятельности. Так, во всяком случае, отозвался чеховский замысел в душе и сердце Бондарчука.

...Идет пора Чехова — если можно так выразиться, — пора глубинного освоения сокровищ необозримого чеховского наследия. Время нового этапа постижения творчества великого писателя становится и свидетельством и доказательством качественно возросшей культуры народных масс, ничего общего не имеющей с «масскультурой», которая походя унифицирует, переводит на языки комиксов, развлекательных мюзиклов, всяческих поп-обозрений бессмертные создания Бальзака, Мопассана, Голсуорси, Драйзера, Достоевского, Чехова, Толстого...

В громаде великой русской классики, которую оставила нам эпоха, предшествующая революции, чуть не каждая клеточка художественного существа насыщена протестом против социальной и нравственной задавленности, несправедливости бытия, насыщена жаждой неотвратимо зреющих, совсем уже близких революционных перемен.

Здесь — прочитанная современниками сверхзадача «Степи», вскрытая Бондарчуком во всех слоях повести с тем, чтобы воплотить ее в фильме кадр за кадром.

Самого А. П. Чехова «Степь» смущала своей необычностью. Он берет ее для дебюта в толстом журнале — именно эту, близкую ему «степь, которую давно уже не описывали», — говорится в чеховском письме Д. В. Григоровичу (январь, 1888)... «Я чувствую, что многое и поборол, что есть места, которые пахнут сеном, но в общем выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное....»

Эта близкая Чехову степь взывает — да что там взывает, — вопиет к небу, к равнодушному богу. Молит обратить взор на себя, на людей, на землю, на народ, заброшенный и никому не нужный. Образ степи — образ измученной, страдающей России.

Именно эта мысль, выразившая пафос великой русской литературы предреволюционного этапа, лежит в основе ленинской формулировки, определяющей значение передовой русской литературы, как предтечи социал-демократии, и, в частности, значение творчества Толстого, как з е р к а л а р у с с к о й р е в о л ю ц и и.

В. И. Ленин, таким образом, открывал заветный смысл и многих других, сопредельных с Толстым, сокровищ классики. Он настаивал на живой необходимости их поистине глубинного, новаторского, необходимого всему народу освоения. Он знал, что это время непременно наступит.

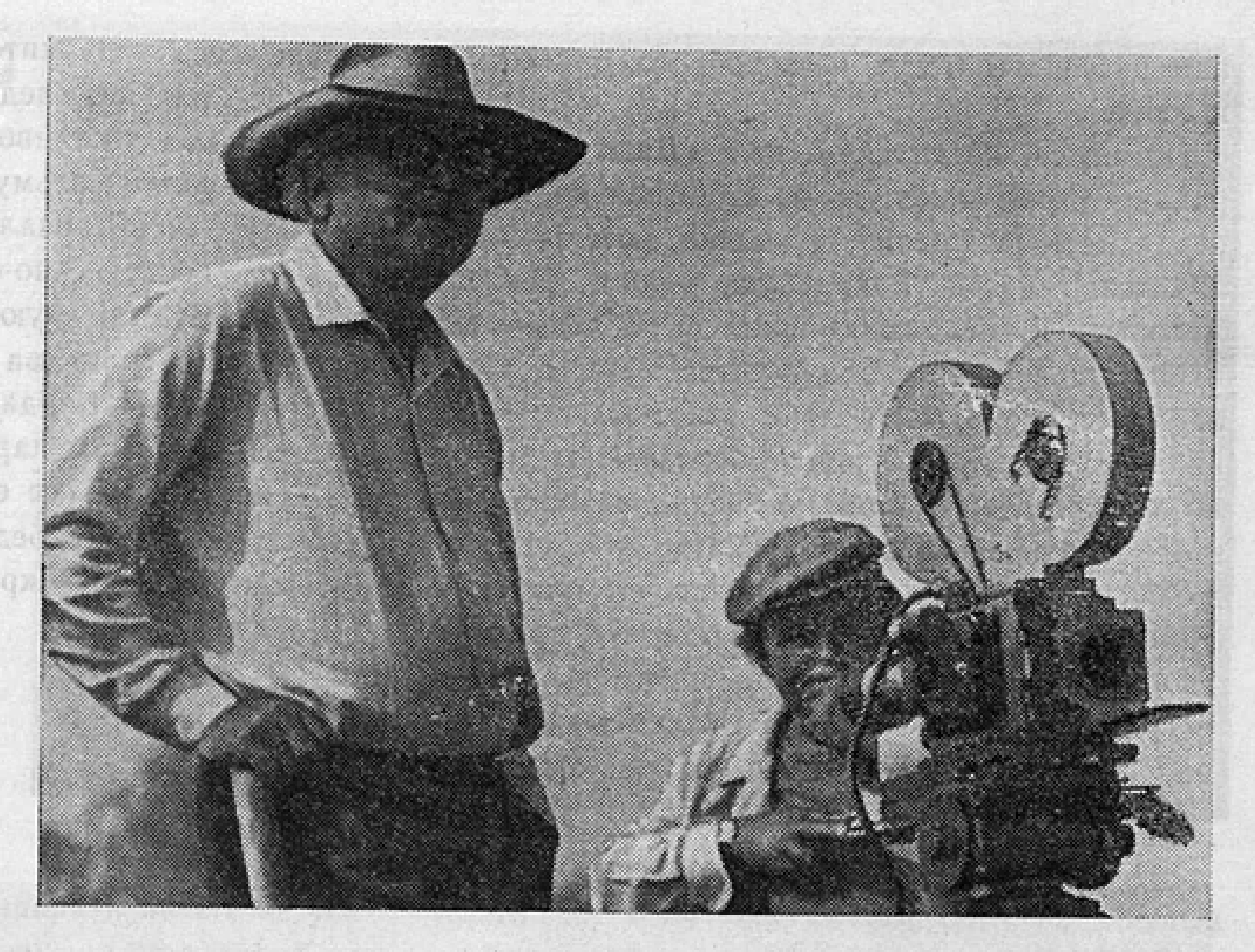
●

Берясь за «Степь», Бондарчук знал все сложности взаимоотношений прозы и экрана. Вовсе не случайно он снимает этот фильм после работы над «Войной и миром».

Тут просматриваются связи особые, глубинные, говорящие о непрекращающейся внутренней работе художника. Постижение творчества Чехова — новаторского по самой своей природе — идет у Бондарчука всю его жизнь.

Первой встречей с Чеховым была роль доктора Дымова в «Попрыгунье», выполненная во всю силу таланта Бондарчука. Да и куда более поздняя чеховская роль — доктор Астров — тоже показала не просто силу актерской самоотдачи. Она выразила наличие таких нравственных возможностей, такого понимания и сопереживания художника, которые только и творят в искусстве главную, с о з и д а т е л ь н у ю работу. Такая степень самоотдачи художника формирует еще и нашу собственную, зрительскую способность деятельно различать добро и зло, наше непостороннее отношение к жизни, в конечном счете, наш внутренний облик. И вслед за этим — как возможный и желаемый результат — умение различать идеал

*Рабочий момент.
Режиссер С. Бондарчук
и оператор Л. Калашников
на съемочной площадке*



уже не на сцене и экране, а в самой действительности. Иными словами, осознанность нравственных оценок и ориентиров.

Бондарчук стремится к верности классическому оригиналу. Он не перекраивает классику и не ищет аллюзий. Но он чувствует и ее горячую современность, и ее вечность. Такая позиция представляется мне особенно плодотворной при обращении художника к чеховской «Степи» — одному из самых, быть может, неосвоенных, «нетронутых» еще современным сознанием глубинных чеховских творений.

Любовь Бондарчука к Чехову, в частности, к «Степи», — это не любовь с первого взгляда, а любовь, выношенная с юности, с тех самых пор, когда к Бондарчуку пришло решение — окончательное — посвятить себя искусству. В работе над сценарием по чеховской повести сказались впечатления детства кинорежиссера, выразилась собственная степь. Та самая — на Донщине и в Приазовье, — где у Бондарчука прошли детские — самые богатые эмоционально и психологически — годы...

В юности чеховская «Степь» была творчески облюбована Бондарчуком, а потом годами осмысливалась и всесторонне режиссерски продумывалась. Решение создать сценарий «Степи», на мой взгляд, выразило наиболее характерные черты, присущие Бондарчуку как художнику.

В повести А. П. Чехова режиссер нашел необходимую масштабность творческой мысли и тот философский уровень, когда жизнь отдельного человека становится поэтически адекватна жизни всего народа. При этом народная жизнь под внешней, кажущейся ее обыденностью обнаруживает напряженный драматизм, сложность и противоречивость, непрекращающуюся борьбу.

Богатый жизненный, социальный, творческий опыт, которым владеет Бондарчук, да и вся в целом концепция общественного мира и человека, углубленное понимание присущих им страстей — все эти духовные ценности, на каких зиждется система творческого мышления, — отданы искусству целиком. Впрочем, сам-то Бондарчук в разговоре об искусстве не прибегает к таким словам, как самоотдача, гражданский долг; он считает, что все это для художника само собой разумеется. Так же старательно избегает он какой-то определенности в разговоре о работе, которую все еще делает, которая находится только лишь на полпути... «Из суеверия?» «Ну, конечно!» Дальней-

шие расспросы могут, чего доброго, привести и к ссоре.

Помнится, когда снимался «Дядя Ваня», я ранним утром приехала на «Мосфильм», чтобы посмотреть декорации, а заодно, если посчастливится, увидеть Бондарчука в роли доктора Астрова. Съемка неожиданно была перенесена на вечер; в полном одиночестве я долго ходила по серебряковской даче, выстроенной в павильоне, испытывая почти болезненное чувство тоски от всей этой «опредмеченности», от этого удивительного, странного жизнеподобия, которому на экране предстояло стать тем чеховским колдовским миром, что, при всей своей реальности, конкретности все же всегда остается иным, чем «взаправдашняя», обыденная действительность. Если же она станет на экране всего лишь житейски точной, колдовская сила исчезнет без следа. Дача Серебрякова казалась такой тоскливо-неуютной... Именно это и было нужно фильму, который снимал тогда А. Михалков-Кончаловский. А духовную жизнь — исступленно-страстную, предельно искреннюю, насыщенную народным пониманием внутреннего существа героя — вдохнул в картину Астров — Бондарчук, представитель будущей культуры народа, души и силы народа, чувствующий все его страдания и горе, его безысходность, его беды и обиды.

Создав личность крупную, трагически и не-



«Степь»


«Степь».
Егорушка —
Олег Кузнецов

поправимо одинокую, Бондарчук ничего не убавил и не прибавил к Чехову: он остался аскетически верен мысли автора, отношению автора к своему герою. Но и в пору доктора Астрова (как в пору доктора Дымова) Бондарчук не забывал о своем Чехове. О своей «Степи».

В чеховских, таких простых, на первый взгляд, «житейских» историях Бондарчук-художник особенно остро чувствует диалектику жизни. Он находит в них главную и дорогую для него концепцию такого реалистически полноправного отображения действительности, которое целокупно берет явление жизни и рассматривает его многопланово — в том удивительном сопряжении великого и малого, смешного и трагического, прекрасного и безобразного, которым и покоряет нас классика.

Чеховский мир, где все элементы осознанно «перемешаны», где все соседствует по закону контраста — «глубокое — с мелким, великое — с ничтожным, трагическое — со смешным», требует, может быть, особенно тонкого, проникновенного воплощения именно в «Степи». Стилистика фильма на этом сложнейшем «перемешивании», сопряжении и строится. Причем само сопряжение осуществляется — это отчетливо отразилось в отснятом материале — с тем изяществом и сдержанностью, которые для меня составляют одну из главных особенностей режиссерского стиля С. Ф. Бондарчука.

●

...Съемки, наверное, самая тяжелая пора в жизни любого кинорежиссера. К тому же для Бондарчука это была еще и пора Чехова!

Однако мне повезло: секретарь Новочеркасского горкома КПСС Надежда Владимировна Крыльцова быстро организовала встречу с Бондарчуком, попросив упомянуть в корреспонденции — буде она появится в печати — о том, как необыкновенен сам по себе город Новочеркасск, даже вне происходящих в нем и всех волнующих событий киносъемки. С чистой совестью могу выполнить эту просьбу! Могу хотя бы еще и потому, что чуть ли не вся киносъемочная группа, находившаяся тогда в Новочеркасске, говорила со мной об этом же. Старый казачий центр с поразительным, огромным и весьма помпезным византийской архитектуры собором в центре, с великолепным памятником Ермаку на главной площади, с интереснейшим музеем, где собраны поистине уникальные реликвии казачьего быта, давно ушедшего в прошлое, оброс такими прекрасными новыми «окраинами», где многие тысячи (я

нисколько не преувеличиваю!) юношей и девушек учатся в институтах и техникумах, а значит, кипит новая жизнь, полная живых и серьезных интересов...

Мне повезло в том, что я приехала в Новочеркасск в непогоду... Это не была гроза, описанная Чеховым в «Степи» (и поэтому остро необходимая съемочной группе). Просто шел надоедливый, затяжной и к тому же довольно прохладный дождь, добравшийся в то негодное лето даже и сюда, на Донщину. По сему случаю съемочная группа имела выходной день: Многие поразъехались кто куда, а мы с Бондарчуком, открыв банку растворимого кофе, ждали нетерпеливо, когда на контрабандной плитке вскипит такой же контрабандный чайник. Вместе с нами в номере молчаливо сидел молодой человек, по его собственному выражению, «прорвавшийся» к Бондарчуку, чтобы получить интервью. Увы, началось оно тем самым вопросом, коего следовало всячески избегать:

— Ну-с, так почему же все-таки «Степь»?!

Тихим голосом Сергей Федорович весьма любезно ответил вопросом на вопрос:

— А почему бы, собственно, и не «Степь»?..

Молодой человек растерялся, Бондарчук же, при всей кажущейся крутости нрава, чрезвычайно добр и отходчив. И в конечном счете юноша покинул режиссера с желанной информацией... Но разговор с Бондарчуком — даже и не при первой встрече — всегда непрост. Если вы сегодня разошлись как самые лучшие друзья, то завтра будете, возможно, встречены непонимающим взглядом человека, который старается угадать: когда, зачем и при каких обстоятельствах его с вами познакомили. К этому надо не то что привыкнуть, нет; просто само состояние режиссера надо почувствовать собственным существом; тогда, быть может, поймешь, хотя отчасти, как это нелегко — быть режиссером...

К счастью — идет дождь. Деваться Бондарчуку некуда. И поэтому мы долго и подробно говорим о «Степи».

— Пришлось ли что-нибудь менять в сценарии? Ведь он написан очень давно...

— Как ни странно, почти ничего не менялось. Вот зато раскадровки появились...

На огромном рабочем столе, который с трудом водрузили в номере, — он занял чуть ли не половину той части «люкса», которая именуется «гостиной», — лежали рисунки и разноцветные фломастеры. Я знаю: Бондарчук не любит, чтобы в его лабораторию залезали слишком уж дотошно, но, конечно же, спешу использовать добрую минуту: рассматриваю множество набросков будущих кинокадров. Здесь — весь фильм: и уже отснятые эпизоды, и те, над которыми еще предстоит работать. Вот сцена купания и ловли раков, ее как раз должны были снимать сегодня, в крайнем случае — завтра, но по погоде уже сейчас видно, что все ближайшие планы поломались, пошли насмарку. Дождь не стихает, купаться будет холодно, особенно Егорушке, то есть Олегу Кузнецову, играющему роль Егорушки, и его дублеру. (Обоих мальчиков, как и съемки сцены купания и ловли раков, я все-таки увидела, но через несколько дней, когда потеплело и можно стало снимать.)

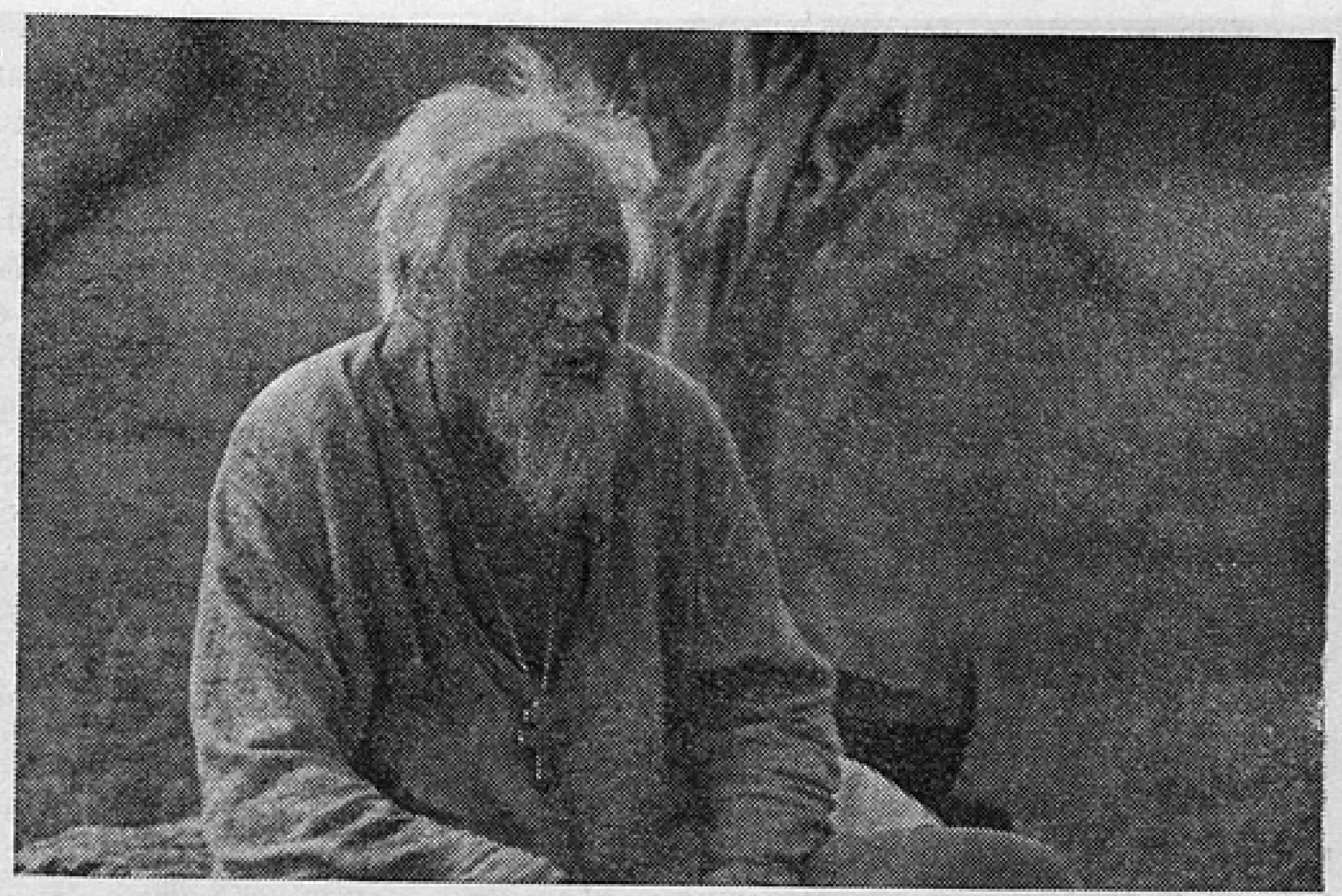
А пока что мы с режиссером продолжаем беседу.

Читатели (и будущие зрители) «Степи», наверное, помнят, что дядя Егорушки Иван Иваныч и священник отец Христофор отправились в поездку через всю степь по своим коммерческим делам: им обоим необходимо как можно выгоднее продать шерсть. Такова несложная фабула чеховской повести. Вроде бы для современного экрана тут и снимать нечего.

«Степь» с ее изяществом, с ее глубоко скрытым огромным нравственным напряжением — дойдет ли она до зрителя, заинтересует ли?.. Но тогда почему же великие режиссеры мира, такие, скажем, крупнейшие художники мирового кинематографа, как Де Сика и Де Сантис, мечтали о постановке чеховской «Степи», называя ее своеобразной «Илиадой» современного человечества? Что привлекало их здесь, что заставляло неотступно думать об интерпретации Чехова? Почему «Степь» представлялась им неизмеримо более трудной, но и более желанной для экрана, чем, например, столь же трудные «Белые ночи» Достоевского?.. Мы говорили и об этом.

— «Степь», — сказал Бондарчук, — это вещь

«Степь».
Пантелей — И. Лапиков



и есть, если вслушаться в негромкий размышляющий голос Чехова, — настойчивый призыв художника, обращенный к людям: присмотритесь к своей жизни — она может стать невообразимо прекрасной! В ней есть все для счастья и радости человека: он сам уродует и все окружающее, и самого себя. Ограбленный духовно и физически, обездоленный и бесправный, он попадает в такое же ужасающее губительное запустение, как сама эта неоглядная степь. Ей нужен другой хозяин — духовно возродившийся народ...

Бондарчук недаром переносит в сценарий полностью беседу Егорушки с возчиком Пантелеем. Иван Герасимович Лапиков в этой роли чрезвычайно чутко доносит смысл слов старика, доброго и умного человека, который только на первый взгляд кажется Егорушке нелюдимым и излишне строгим.

Вот каким я увидела этот эпизод на экране.

Возле нагруженной мешками подводы с кнутом в руке идет старый босой человек с седой головой и внимательными, острыми глазами.

П а н т е л е й. Ты куда едешь?

Е г о р у ш к а. Учиться.

П а н т е л е й. Учиться? Ага... Ну, помогай царица небесная. Так. Ум хорошо, а два лучше. Одному человеку бог один ум дает, а другому два ума, а иному и три... Иному три, это верно...

Егорушка серьезно — это вообще очень серьезный мальчик — слушает Пантелея; но поймет ли он, что один ум — это тот, с каким мать родила, другой ум — от ученья, а вот третий, как считает Пантелей, появляется только от хорошей жизни? «А у кого она есть, эта хорошая-то жизнь? Нет ее! Так вот, братуша, — хорошо, ежели у которого человека три ума. Тому не то, что жить, и помирать легче», — втолковывает Егорушке Пантелей.

Лапиков сполна наделяет его собственным обаянием. Но позволяет увидеть, однако, что его герой живет только тем, первородным умом, который быстро коснеет, глохнет и вянет, не будучи поддержан ни ученьем, ни хорошей, доброй жизнью. «Три ума» — они вовсе недостижимы были не только для «простых» трудовых людей, чуть ли не подряд остававшихся темными, но ведь даже и «второй ум» — ученье — редко кому шел впрок. Этот ум не становился плодотворным, творческим. И живое тому доказательство и в повести, и в фильме Бондарчука многие герои. Отец Христофор, Иван Иваныч, Варламов... Ведь они чему-то учились, что-то постигали, но живут косно, мыслят трафаретно, да, пожалуй, даже сов-

сем и не мыслят, а механически, тупо действуют по раз и навсегда заведенному «порядку». Стандартны их поступки, их действия и слова. Они подобны манекенам, хотя актеры отнюдь не лишают их человечности, способности чувствовать... Но все в их душах запущено и неразработано; все заглохло, заросло, как сама степь...

Ни для степи, ни для трех людей, о которых идет речь, нет главного: нет хорошей, хорошо устроенной жизни. А она-то необходима для «третьего ума». Для мысли и разума, для творчества.



Еще до съемок эпизода купания Бондарчук поехал сперва в Новочеркасск, а потом в Таганрог, чтобы найти необходимую для финала ветхую и обязательно немощеную (в самом крайнем случае мощенную булыжником) уличку невзрачного и запыленного провинциального города — вдали от «столиц», куда в конце концов и доставляют по просьбе матери Егорушку, чтобы там отдать мальчика в гимназию.

Я уже упоминала, что Бондарчук (как в свое время Чехов) впервые соприкоснулся с очарованием живой, цветущей, размахнувшейся на необъятную ширь степи в раннем детстве, когда сам жил и учился в Таганроге... Изрядно поездивши по городу, мы нашли ту самую школу, где учился Бондарчук; нашли Доминскую улицу — тут когда-то стоял домик, где квартировали родители Бондарчука; от прежних времен сохранился лишь двор, заросший густой зеленью. Нашли мы и кожевенный завод, где работал Федор Бондарчук, отец режиссера. Завод разросся, имеет огромный Дворец культуры... Не сумели мы найти только ту пыльную и немощеную, захолустную уличку, которая во что бы то ни стало нужна была для последних кадров фильма. Ни в Новочеркасске, ни в Таганроге захолустных, не тронутых временем уличек просто не существует в природе! И как ни парадоксально, это вызывало наши дружные сетования: потерян день!

Но день вовсе не был потерян напрасно, ибо нам удалось попасть в закрытый уже к пяти часам крохотный домик, где родился Антон Павлович Чехов. Молча обошли мы четыре миниатюрные комнатки в этом приземистом, в три окошечка, здании, где для живших в нем людей места вроде бы и совсем не оставалось — так плотно, «впритирку» размещается самая неприхотливая и самая необходимая, грубо и топорно, но прочно, «на века» сколоченная мебель... Тесно и плохо они тут жили, дети бакалейщика Чехова, — трое братьев и сестра. Но еще хуже пошла жизнь, когда отец разорился. Единственной радостью детей были поездки к деду на хутор, в степь... Вот, наверное, где истоки этих пронзительных чеховских строчек, в которых вдруг оживает беспредельная даль, наполняется либо сказочными, совершенно неожиданными, фантастическими образами, либо живыми, наиреальнейшими звуками и красками...

Все это огромное пространство чеховской степи существует и у Бондарчука. Оно освоено режиссером, и не только впрямую связано с чувствами героев. Оно еще полно своих собственных переживаний, эмоций самой степи, самой земли. Степь умеет чувствовать и выражать свои чувства по-своему глубоко и ярко. Степь все время в движении, но она не однозначна, она меняется на наших глазах. Ее дни и вечера, ее ночи имеют совершенно несхожую — и извне и изнутри — окраску, и, что самое главное, не только цветовую, зримую, но и эмоциональную, психологическую... Именно такая окраска земли и возникает в картине. Здесь самый цвет говорит многое душе зрителя — не меньше, пожалуй, чем музыка композитора В. Овчинникова.

«Холмы все еще тонули в лиловой дали, и не было видно их конца», — читаем у Чехова. И на экране мы видим эту лиловую даль. Бурьян, булыжник, сжатые полосы...

Егорушка видит — и мы видим его глазами, — как живет степь, как шары перекати-поля взвиваются вверх, резко сталкиваются между собой, бегут, вцепившись друг в друга... Степь неспокойна, сердита — она волнуется в ожидании грозы, — все в ней шумит, мечется, колышется... Может быть, будет дождь?



«Степь».
Графиня Драницкая — И. Скобцева

И, правда, за холмами гремит гром. Весело свистнул кучер Дениска, резво стегнул лошадей. Отец Христофор и Кузьмичов, придерживая свои шляпы, смотрят на холмы: хорошо, если бы дождь пошел, посвежело бы... Но нет. Ветер утих и опять пыль улеглась, наступила тишина. Облака спрятались, воздух снова покорно застыл. «И одни только встревоженные чибисы где-то плакали и жаловались на судьбу...»

Вся эта сложная, меняющаяся жизнь природы дана и в повести и в фильме, казалось бы, в прямую: увидена и обрисована не в иносказаниях, а в детально точном и правдивом пейзаже. Но как же реалистически мощно выписан этот пейзаж; как полон смысла, как захватывает воображение. Все названное, все сказанное Чеховым воплощено на экране. Вот птицы... Равнодушные грачи, ко всему привыкшие, они успели состариться в этой необозримой степи и поэтому уже ни на что не обращают внимания, — тупо роются в черствой, неродящей земле.

В той степи, которую видит и рисует Чехов, хозяйничают равнодушные грачи. И эта деталь тоже подспудно несет в себе отсвет времени. Пора горьковского Буревестника еще не настала.

В интерпретации «Степи» Бондарчуком незримо возникает образ автора. Он предстает

нам и как носитель нравственной идеи вещи и как создатель совершенно новой художественной системы и совершенно нового метода художественного исследования русской дореволюционной действительности. Только с этих позиций и можно понять творческие загадки Чехова-новатора.

Бондарчук ищет и находит, думается, единственно возможный для экранизации «Степи» способ ее художественного перевода на язык кино. Он понимает, что не всякое словесное изображение подлежит «опредмечиванию». И поэтому вводит в фильм драгоценные куски чеховской прозы. Мы услышим в фильме живой голос «от автора», произносящий в неприкосновенности текст, полный чувства и мысли.

Чеховскую прозу, помимо музыки, сопровождают звуки и шумы самой степи — странные, словно неземные. В их ритме на экране плывет луна, похожая на челн в волнах облаков. Бесшумно летит над землей ночная птица, и кажется, что мы летим с ней над степью, над курганами, над суровой прекрасной землей.

Все дальше тянется обоз...

●

— Нельзя, — говорит Бондарчук, — вырвать идею из контекста и, перекроив ее, обыграв «на свой лад», преподнести зрителю как якобы современное решение классики. Это все из области суесловия!.. Идея, если она выражена гением, живет изначально не только во плоти и крови героев произведения, но еще и во всем, что их окружает, что с ними связано и по-своему объясняет их поступки. И ведь при этом герой, как всякий живой человек, вовсе не думает: вот, мол, сейчас я начну выражать перед зрителем свои идеи и мысли и вообще всяческие свои принципы. Он просто живет! Но сама эта простая жизнь должна выразить стремления и идеалы героя, его позицию, вызвать к ним наше доверие... Разумеется, тут заключена главная сложность. Но в этом же и суть задачи... В «Степи» сама природа говорит с человеком о больших, самых существенных проблемах жизни. Говорит присущим ей языком.

Егорушка все это видит и слышит — как видит, слышит и пытается понять людей. А они далеко не просты для понимания. Пожалуй, степь, ее голоса понять проще, чем скрытую, глухую жалобу людей.

— Почему автор все эти сложнейшие, почти непереносимые по остроте впечатления бытия решил доверить нам через посредство души ребенка — девятилетнего Егорушки?

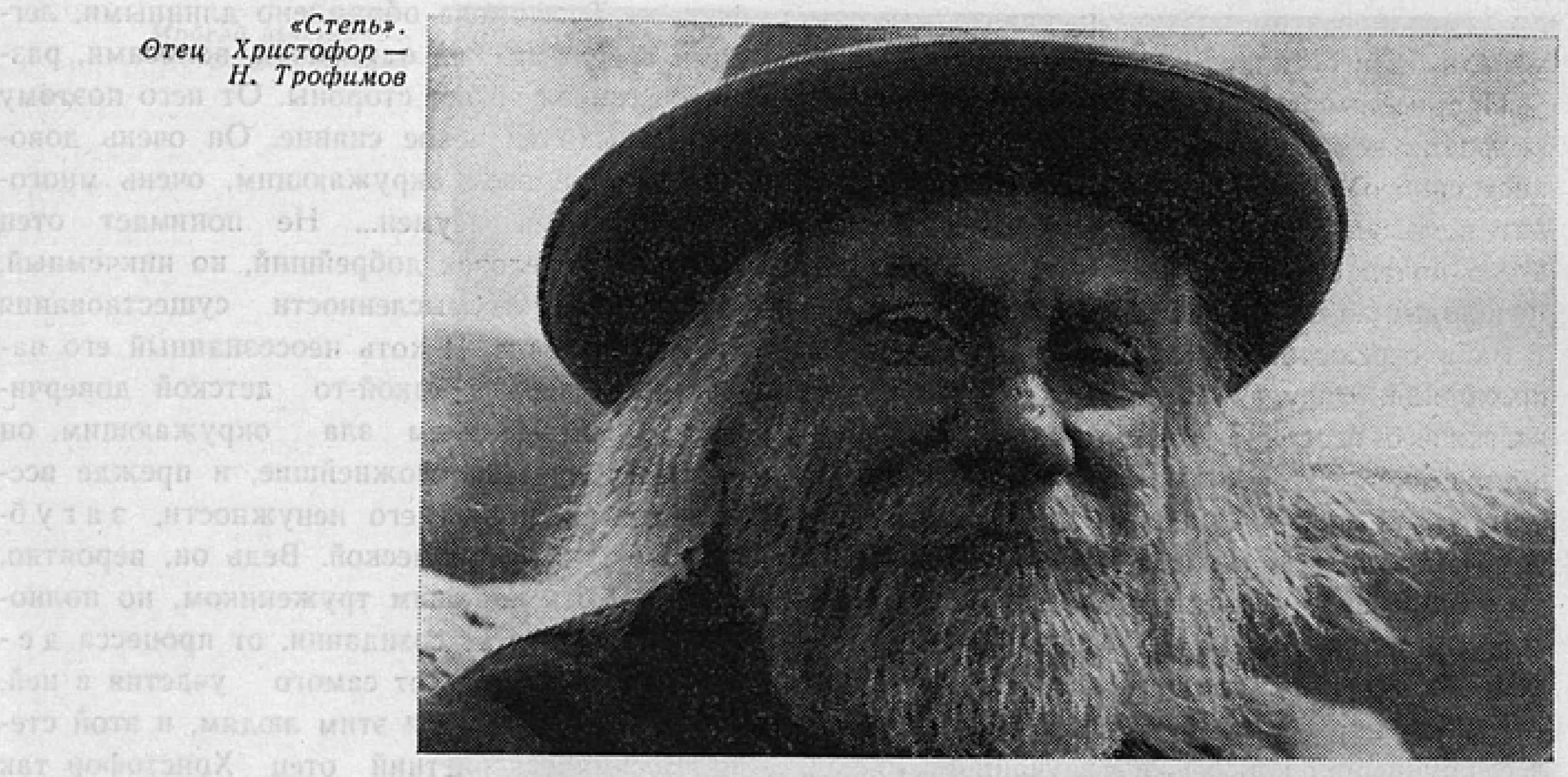
— Вероятно, Чехов, — отвечает режиссер, — гениально угадывал, ощущал то, до чего люди только теперь начали впервые додумываться. Ведь почти каждый ребенок, несмотря на свое будто еще не сложившееся и не окрепшее мировосприятие, — и даже как бы вопреки ему! — является художником. Такова не разгаданная еще до конца природа детской души, тонкость ее внутреннего существа. Ребенку бесконечно интересен мир. Ему он виден и понятен во всей первозданной, непримелькавшейся, свежей прелести, точно так же, как и во всех его бедах и горестях — уродстве, бедности, грубости... Всем своим чутким, неодеревеневшим, отзывчивым существом ребенок немедленно откликается на добро и зло, красоту и безобразие, умея очень точно на них реагировать, безошибочно отличать одно от другого.

Слова Бондарчука о восприимчивой детской душе сразу вспомнились мне, когда я впервые увидела Олега Кузнецова: бледное, печальное личико, неулыбающиеся, думающие глаза... Он на редкость серьезно отнесся к своим актерским обязанностям. В нем обнаружились так необходимые режиссеру искренность поведения и «невнимание» к камере оператора Л. Калашникова. Благодаря всему этому девятилетний московский школьник, одетый в кумачовую рубашечку и нелепую, слишком большую шляпу, и стал тем самым чеховским ребенком, какой связывает нас силой детского, искреннего постижения сущего мира с чеховской действительностью, полной трагизма и противоречий.

— Благодаря образу Егорушки не получится ли из «Степи» некий, пусть своеобразный, «детский» фильм? — задаю намеренно провокационный вопрос.

— Это в принципе невозможно. Егорушка —

«Степь».
Отец Христофор —
Н. Трофимов



всего лишь посредник между миром подлинной, невыдуманной, очень тяжкой и суровой жизни, в которую теперь ему тоже приходится вступать, и скрытым чеховским идеалом жизни, какою она должна быть. Люди и степь равно ждут эту жизнь — прекрасную, справедливую и благородную, открытую общему человеческому счастью...

Какими же будут люди в «Степи»?..

Одних персонажей в будущей картине мне удалось увидеть на съемках, других — в отснятом во многих дублях материале и вот теперь — в смонтированном начерно фильме.

Попробую описать один из эпизодов, чтобы дать читателю хотя бы беглое представление о стилистике экранизации.

...Вот, — слышит Егорушка, — где-то поет женщина. «Песня, тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышится то справа, то слева, то сверху, то из-под земли...» Егорушка сначала не понимает, откуда идет эта странная песня; потом ему стало казаться, что это поет трава.

Но поет не трава... Поет женщина, «длинноногая и голенастая, как цапля». Она что-то просеивает; из-под ее решета летит белая пыль; возле нее неподвижно стоит маленький мальчик в одной сорочке. Он не шевелится и куда-то смотрит — наверное, на яркую кумачовую рубаху Егорушки. Красный цвет рубахи манит и привлекает его. Егорушка долго оглядывает мальчика, а тот — Егорушку; они оба молчат: они — чужие друг другу... После долгого молчания Егорушка спрашивает:

— Тебя как звать?

Малыш коротко и неуверенно отвечает:

— Тит.

Вот и все.

«Больше мальчики не сказали друг другу ни слова. Помолчав еще немного и не отрывая глаз от Егорушки, таинственный Тит задрал вверх одну ногу, нащупал пяткой точку опоры и взобрался на камень; отсюда он, пятясь назад и глядя в упор на Егорушку, точно боясь, чтобы тот не ударил его сзади, поднялся на следующий камень и так поднимался до тех пор, пока совсем не исчез за верхушкой бугра.

Проводив его глазами, Егорушка обнял колени руками и склонил голову... Горячие лучи жгли ему затылок, шею и спину. Заунывная песня то замирала, то опять проносилась в стоячем душном воздухе, ручей монотонно журчал, лошади жевали, а время тянулось бесконечно, точно оно застыло и остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет... Не хотел ли бог, чтобы Егорушка, бричка и лоша-

ди замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?»

Прорисовывая в сценарии, а потом и в раскадровке немногие действия Егорушки и «таинственного» Тита, режиссер уже заранее видит и слышит все подробности, все нюансы этого почти бессловесного эпизода, давая ему необходимую объемность, долготу, тон.

Баба с решетом, уже одна эта, казалось бы проходная, фигура, сама эта крохотная сценка, ничего особенного будто собой не являющая, вместе с тем исполнена значения прямо-таки, я бы сказала, апокалипсического. Так беспредельно, так ужасно одиночество человека на большой и унылой, обезображенной нестерпимым зноем земле... Меня поразила эта мастерски сыгранная и поставленная сценка, точнейше вкрапленная, в свою очередь, в более крупный, философски звучащий эпизод, где возникает песнь травы и песнь человека... Я было решила поначалу, что бабу с ребенком играет Майя Булгакова с ее редкой способностью к т р а г и к е — во всей актерской пластической повадке, во всем облике. Но оказалось, что в эпизоде участвует вовсе даже и не актриса. Просто повезло: встретился — совсем нечаянно! — вот такой, позарез необходимый фильму, незаурядный человеческий типаж. И самую задачу сцены исполнительница поняла всерьез и решила ее с предельной самоотдачей...

Однако прежде всего мы встречаем в «Степи» не любителей, а больших профессиональных актеров. Встречаем и таких, которых хорошо знаем, и таких, кто еще только начинает свою жизнь в кино. Это относится более всего к В. Седову — талантливому артисту Воронежского театра; он сыграл роль Егорушкиного дяди — Ивана Иваныча Кузьмичова. Образ отца Христофора, имеющий для «Степи» тоже очень большое значение, создает Н. Трофимов, которого мы все запомнили и полюбили еще в «Войне и мире», где он играл капитана Тушина.

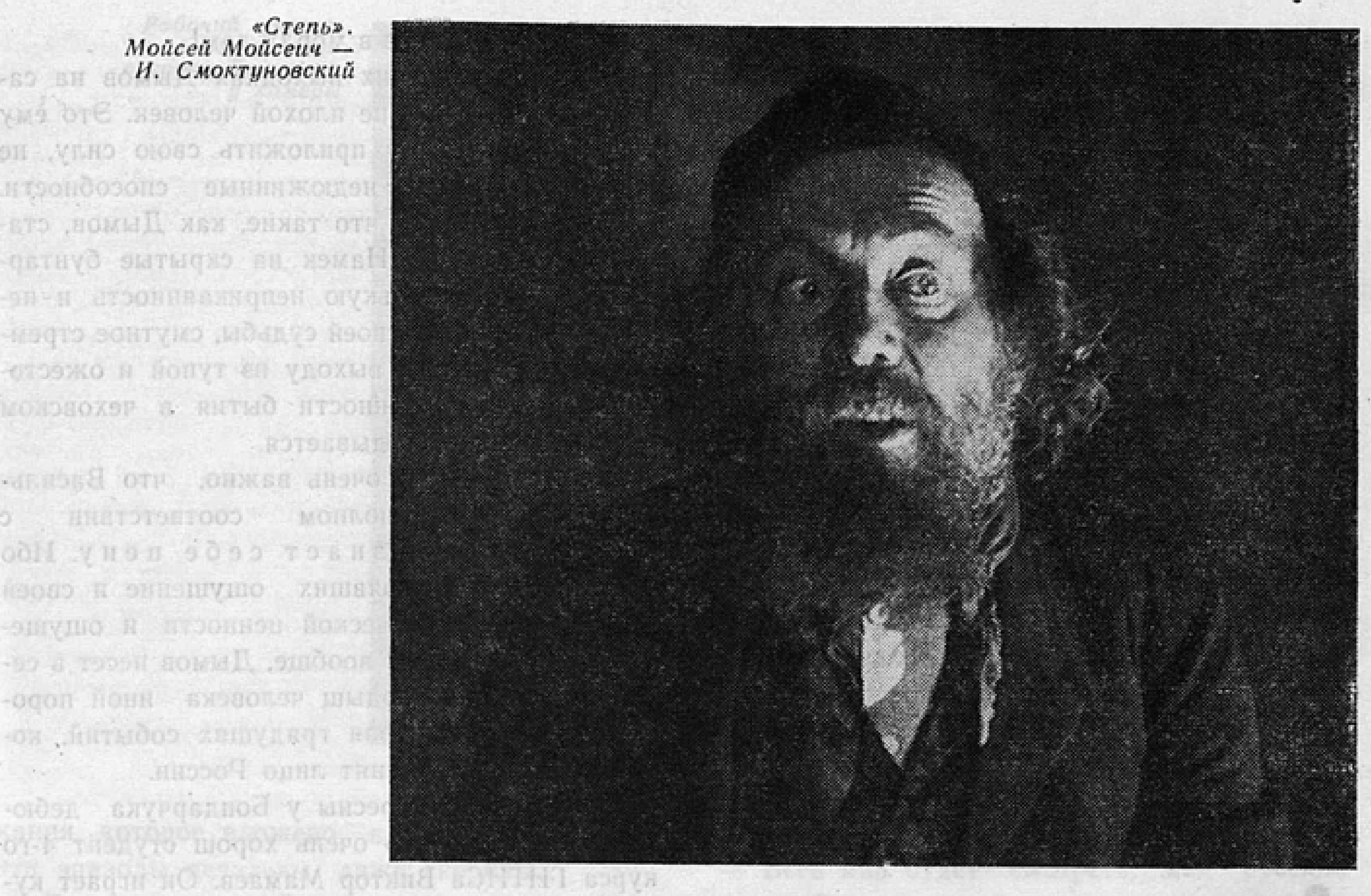
Портреты всех персонажей фильма, по-моему, очень точно отвечают их авторской характеристике.

Маленькое красноватое личико отца Христофора — Трофимова обрамлено длинными, легкими и белыми, как одуванчик, волосами, развевающимися во все стороны. От него поэтому словно исходит некое сияние. Он очень доволен собой и всем окружающим, очень многословен, очень неумен... Не понимает отец Христофор, человек добрейший, но никчемный, удручающей бессмысленности существования своего на земле. И хоть неосознанный его паразитизм смягчен какой-то детской доверчивостью и нежеланием зла окружающим, он вызывает чувства сложнейшие, и прежде всего — сострадание к его ненужности, з а г у б л е н н о с т и человеческой. Ведь он, вероятно, мог бы быть хорошим тружеником, но полностью отстранен от созидания, от процесса д е л а н и я ж и з н и, от самого участия в ней, столь необходимого и этим людям, и этой степи. Восьмидесятилетний отец Христофор так безответствен, беспомощен и наивен, даже чем-то ребячлив, что порою даже Егорушка со своим пытливым, недетски серьезным, внимательно приглядывающимся к жизни взором кажется словно бы старше его...

Они все время рядом с Егорушкой — дядя и отец Христофор; но ведь они его в общем-то даже и не видят, — уж не говоря о том, что вовсе его не понимают, как не понимают и не видят они эту землю — степь, траву и воду, небо с солнцем и облаками, дождем или ветром... Они слепые. Даже самое дело — продажа шерсти, — ради которого они мотаются по степи в поисках Варламова, всемогущего хозяина этих пространств, оставляет их вполне равнодушными. Лишенные интереса к делу, друг к другу, они ограничены и тупы во всем — л и ш е н ы ж и з н и.

Мертвящая их о б е з ж и з н е н н о с т ь, впрочем, очень надежно скрыта за обыденным, рутинным, привычным поведением — кафизмами отца Христофора, отрывистыми и деловитыми решениями Ивана Иваныча... Ту́по и бессознательно, неведомо для себя подчиненные денежному магнату Варламову, они уничтожены им как живые, чувствующие люди. У них, как и у Варламова, одно движущее, механическое какое-то начало, одна цель — деньги.

Совсем иначе трактуется эта тема — деньги



«Степь».
Мойсей Мойсеич —
И. Смоктуновский

и человек — в эпизодах на постоялом дворе, где И. Смоктуновский и И. Кваша играют двух братьев: Мойсей Мойсеича и Соломона. В исполнении И. Кваши младший брат сохранил — и более того — возвысил в себе человека. Но его считают юродивым, «не в себе»: он сжег в печке деньги, оставленные ему в наследство отцом, тогда как Мойсей Мойсеичу они еще как бы пригодились: ведь у него целый выводок детей мал мала меньше... Но и он не жаден. Жалея Егорушку, он и его жена отдают ему драгоценный гостинец — пряничное сердце, бережно хранимое в комоде и обернутое в тряпицу. А чего стоит сцена, когда Мойсей Мойсеич угодливо хохочет, развлекая своих постояльцев: ведь это уже и не смех, а истерика — плач, стон, вопль...

Поразила меня Ирина Скобцева в роли графини Драницкой... Красивая, независимая, знатная — вроде бы счастливая женщина... Но ведь и она тоже обездолена, унижена, зависима, омертвлена внутренне. И когда спящий Егорушка лежит на коленях убаюкавшей его, грустно задумавшейся прекрасной женщины, мы чувствуем ее одиночество, ее невысказанную щемящую тоску по *настоящей* жизни, по подлинно человеческому существованию... В снах Егорушки графиня — воплощенное представление мальчика о Красоте.

Образ Егорушки перенесен на экран в полном соответствии с оригиналом. Так написал Чехов. А Бондарчук не пересказал, *но воплотил* мечту чеховского героя, его детское, пылкое, неуемное воображение. Особенности Егорушкиного восприятия жизни сообщают его степным впечатлениям огромный лиризм, яркую обостренность видения. Но, воссоздавая на экране мир этой островпечатлительной души, постановщик чужд абстракций, фантомов... Он верен Чехову прежде всего. И потому драматический образ народа и всего того, что связано с народной жизнью, остается той главной этической, моральной категорией, которая определяет эстетическую концепцию фильма.

Эта высокая мера чеховского понимания человека, уважения к нему служит отправной

точкой и для создания образов трудовых людей — возчиков, с которыми встретился Егорушка. Кроме Пантелея — И. Лапикова, о котором я уже говорила, таков Вася — бывший фабричный рабочий, сыгранный Георгием Бурковым; таков бывший певчий Емельян — его на трагической ноте и в то же время очень просто, искренне играет С. Бондарчук; таков Дымов — бунтарь и строптивец, исполненный А. Васильевым, артистом театра Советской Армии.

Все это — личности. Их всех отличает внутренняя духовная жизнь, загнанная, однако, так далеко подспуд невыносимыми условиями существования, что рассмотреть ее дано далеко не всякому и не сразу. Ни Кузьмичов, ни отец Христофор, ни тем более Варламов (Г. Шаповалов), озабоченные только наживой, не могут и не умеют, а главное — не хотят рассмотреть ч е л о в е ч е с к о е в окружающих людях.

Даже чуткий Егорушка — и тот не понял и не полюбил Дымова.

●

В сцене купанья неприязнь Егорушки к Дымову проявилась со всей отчетливостью.

...Когда в Новочеркасске стало тепло, даже жарко, я все-таки побывала на съемке этой сцены. Она шла не на самой речке Аксай, а на тихой и неглубокой ее заводи. Возле купающихся хлопотал замечательный мастер-гример Михаил Сергеевич Чикирев, постоянно работающий с Бондарчуком. Не только людей, но и речку, прежде чем начать съемки, долго «декорировали». Приводили в порядок берега, натаскав сюда охапки камышей и осоки, кусты ивняка; заложили плешины земли травой — так нужно было по чеховской повести.

— Рак! Гляди, братцы, рак! — закричал торжествующе один из купающихся и действительно показал рака. Тогда Егорушка — Олег Кузнецов тоже нырнул. Но в это время кто-то потащил его за ногу вверх. Захлебываясь и кашляя, он открыл глаза и увидел перед собой Дымова — А. Васильева. Он крепко держал Егорушку. И тогда мальчик резко рванулся, отчаянно закричал:

— Дурак! Я тебе в морду дам!..

Но при всех своих выходках Дымов на самом-то деле вовсе не плохой человек. Это ему плохо. Некуда ему приложить свою силу, не на что обратить недюжинные способности. Бондарчук считает, что такие, как Дымов, становятся борцами. Намек на скрытые бунтарские силы, на горькую неприкаянность и неосознанный поиск своей судьбы, смутное стремление к какому-то выходу из тупой и ожесточающей бессмысленности бытия в чеховском герое и впрямь угадывается.

Для Бондарчука очень важно, что Васильев—Дымов — в полном соответствии с мыслью Чехова — з н а е т с е б е ц е н у. Ибо среди людей, потерявших ощущение и своей собственной человеческой ценности и ощущение ценности жизни вообще, Дымов несет в себе явственный зародыш человека иной породы — зародыш героя грядущих событий, которые в корне изменят лицо России.

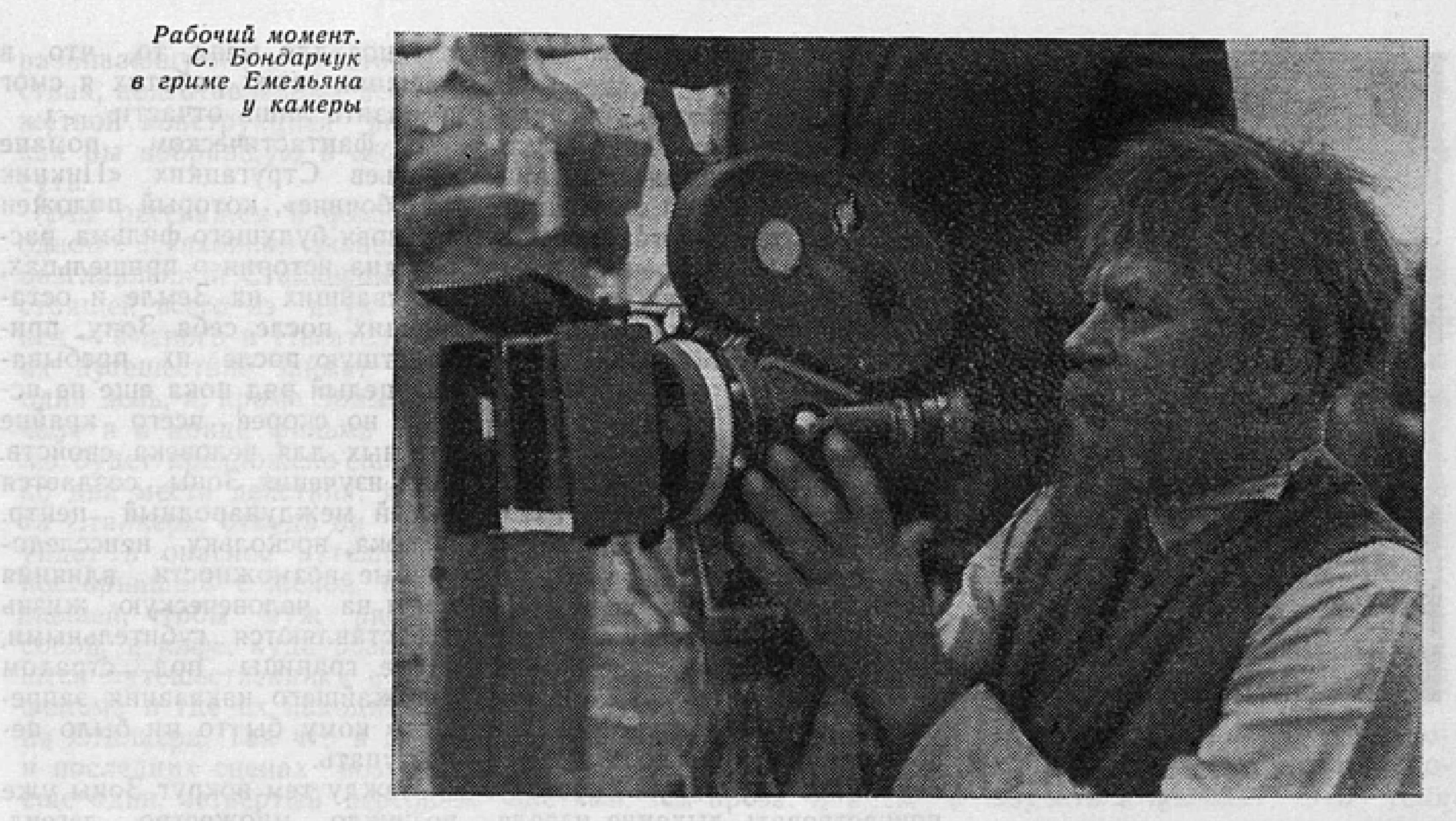
Как всегда, интересны у Бондарчука дебюты, и прежде всего очень хорош студент 4-го курса ГИТИСа Виктор Мамаев. Он играет кучера Дениску. Это еще одно инфантильное существо, вроде отца Христофора, которому не суждено достичь внутренней зрелости. А проще говоря, вовсе недоразвитое, обделенное и воспитанием и образованием существо — собственно, всем, что нужно человеку, чтобы он стал ч е л о в е к о м. Впрочем, Дениска тоже вроде бы человек не злой, хотя и не сказать, что добрый. По уровню развития он, пожалуй, куда ниже Егорушки... Дениска так и ведет себя — словно малое дитя. Вот он проснулся. Нехотя умылся, вытерся подолом рубахи и вдруг, сделав очень серьезное лицо, запрыгал на одной ноге, приглашая за собой и Егорушку:

— Кто скорей доскачет до осоки!

И вот они скачут — большой парень и мальчик... «Всякому взрослому, — пишет Чехов о Дениске, — при виде того искреннего увлечения, с каким он резвился в обществе малолетков, трудно было удержаться, чтобы не проговорить: «Этакая дубина!»

Сцены Дениски с Егорушкой исполнены того же полифонического, многомерного содер-

Рабочий момент. С. Бондарчук в гриме Емельяна у камеры



жания, которое вложено в замысел Чехова. Эти эпизоды печальны, даже скорбны...

...Вот и кончились Егорушкина «одиссея». Переболев и перемучавшись, он добрался наконец до своего пристаница. Дядя Иван Иваныч устроил мальчика в гимназию, определил на квартиру и равнодушно оставил одного в чужом, незнакомом городе, у притворно-ласковой, слащавой Настасьи Петровны (Е. Савченко).

«Сквозь слезы, застилавшие глаза, Егорушка не видел, как вышли дядя и о. Христофор. Он бросился к окну, но во дворе их уже не было, и от ворот с выражением исполненного долга бежала назад только что лаявшая рыжая собака. Егорушка, сам не зная зачем, рванулся с места и полетел из комнат. Когда он выбежал за ворота, Иван Иваныч и о. Христофор... поворачивали уже за угол. Егорушка почувствовал, что с этими людьми для него исчезло навсегда, как дым, все то, что до сих пор было пережито; он опустился в изнеможении на лавочку и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...

Какова-то будет эта жизнь?»

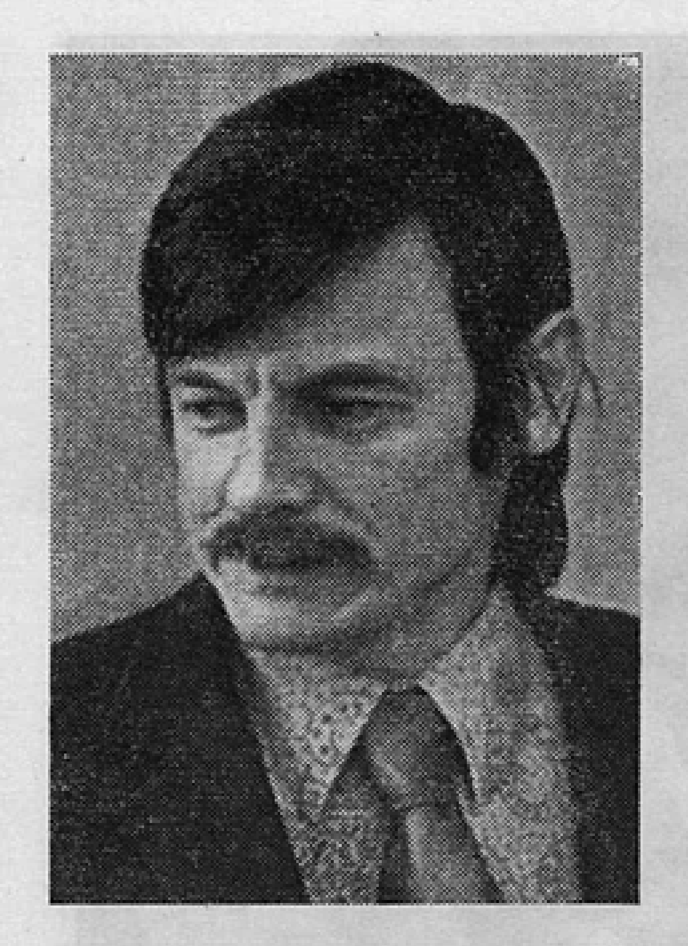
●

— Весь мир будет смотреть, как русские снимут «Степь», — убежденно сказал мне Георгий Бурков. Одетый в неописуемо ветхий, драный балахон и шапку «горшком», как полагалось ему по роли, Бурков вместе с Лапиковым, то есть Пантелеем, в ожидании съемки бродили босиком по теплой земле на берегу Аксая.

— Кажется, это очень просто: передать мир, увиденный ребенком, — продолжал Бурков. — Но на глазах этого ребенка и люди, и весь мир, — раскрывая все стороны своей души, свою сущность, — ожидают своего будущего. Все ждут перемен — и ребенок, и земля, и все люди, которых увидит зритель...

В тот день я возвращалась в Москву. Проехав Новочеркасск, машина помчалась через степь. До самого горизонта вокруг лежала земля, счастливо и любовно возделанная человеком, отдыхающая от летнего урожая и уже вспаханная под новый урожай. Раскинулась она привольно, широко — без края. Словно работали на ней те самые гиганты, которые привиделись однажды Егорушке...

Новочеркасск — Москва



Андрей Тарковский

Перед новыми задачами

Андрей Тарковский приступил на «Мосфильме» к постановке нового фильма. Что это будет за фильм?

— В фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» есть эпизод, о котором я часто вспоминаю. Две сестры, приехавшие в отчий дом, где умирает их третья сестра, оставшись наедине, вдруг ощущают прилив родственной близости, ту человеческую тягу друг к другу, которую не подозревали в себе еще за минуту до этого. И тут же возникает щемящее ощущение пробужденной человечности, которое тем более волнует, что в фильмах Бергмана такие мгновения мимолетны, скоротечны. Люди в его фильмах ищут и не могут найти контакта. И в «Шепотах и криках» сестры тоже так и не могут простить друг другу, не могут примириться даже перед лицом смерти одной из них. Но чем больше они истязают и ненавидят друг друга, тем острее, разительнее впечатление, которое производит сцена их душевного порыва. К тому же вместо реплик Бергман заставляет слушать тут виолончельную сюиту Баха, что сообщает особую глубину и емкость всему, что происходит на экране, придает покоряющую убедительность стремлению режиссера недвусмысленно выразить здесь то позитивное начало, которое обычно едва прослушивается в его суровых и горьких картинах. Благодаря Баху и отказу от реплик персонажей в сцене возник как бы некий вакуум, некое свободное пространство, где зритель ощутил возможность заполнить духовную пустоту, почувствовать дыхание идеала. Пусть у Бергмана это знак того, что быть не может. Но если зритель все же получает хоть какую-то опору для надежды, то перед ним открывается возможность катарсиса, духовного очищения. Того нравственного освобождения, пробудить которое и призвано искусство.

Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований. Нет, даже еще более определенно: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту.

Что касается сценария «Сталкер», над которым я сейчас работаю, то, возможно, как раз он и даст мне наибольшую — по сравнению со всеми моими предыдущими картинами — возможность выразить нечто важное, может быть, самое главное для меня, то, что в прежних своих работах я смог выразить лишь отчасти.

В фантастическом романе братьев Стругацких «Пикник на обочине», который положен в основу будущего фильма, рассказана история о пришельцах, побывавших на Земле и оставивших после себя Зону, приобретшую после их пребывания целый ряд пока еще не ясных, но скорее всего крайне опасных для человека свойств. Для изучения Зоны создается целый международный центр. А пока, поскольку неисследованные возможности влияния Зоны на человеческую жизнь представляются губительными, за ее границы под страхом строжайшего наказания запрещено кому бы то ни было переступать.

Между тем вокруг Зоны уже возникло множество легенд. И как ко всему запретному, к ней проявляется особый интерес. В Зону с разными целями пытаются проникнуть отдельные смельчаки. Возникла даже новая профессия сталкера — (от английского stalk — подкрадываться к дичи, идти крадучись). Так стали называть аутсайдеров, зарабатывающих себе на жизнь, сопровождая в Зону людей, надеющихся там то ли поживиться, то ли узнать первыми правду о влиянии, оказанном на этот кусок Земли инопланетянами, то ли охваченных болезненной жаждой риска, желанием испытать на себе все то страшное, враждебное человеку, чем, как предполагают, заражена Зона. Тяга к ней усиливается еще и потому, что в центре ее якобы находится место, дойдя до которого человек может рассчитывать на исполнение своего заветного желания.

Так в романе. Наш же фильм начинается, пожалуй, с того места, где роман заканчивается. Вся сюжетная история Зоны останется таким образом за кадром. Фильм рассмотрит одну-единственную ситуацию,

развивающуюся в обстоятельствах, подготовленных всей сюжетной конструкцией романа, как бы вобравшую в себя их суть.

Мы расскажем в фильме об одной незаконной экспедиции, возглавленной Сталкером и состоящей всего из двух человек — Ученого и Писателя. Все их путешествие займет лишь один день, и, кроме Зоны, в начале и в конце фильма зрителю будет предложено еще только два места действия: комната Сталкера, откуда он утром уйдет в опасное путешествие, поссорившись с женой, не желавшей, чтобы муж рисковал собой, и кафе, куда возвращаются путешественники в конце фильма и где их находит жена Сталкера. Так что в первой и последних сценах возникнет еще один, четвертый персонаж фильма.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, что сюжет сценария отвечает требованиям единства времени, места и действия, по принципу классицистов Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временные пласты, сны, сумятицу событий, ставящих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва. Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали в н у т р и кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени.

Мне кажется, что подобное формальное решение, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности. Поэтому я выбрасываю из сценария все, что можно выбросить, и до минимума свожу внешние эффекты. Мне не хочется развлекать или удивлять зрителя неожиданными сменами места действия, географией происходящего, сюжетной интригой. Фильм должен быть простым, очень скромным по своей конструкции.

Вероятно, нынешнее стремление к простоте и емкости формы возникло во мне не случайно. Фильм — это некая вещь в себе, модель жизни, как она представляется человеку. Сейчас мне кажется важным заставить зрителя поверить прежде всего в очень простую и потому как раз неочевидную вещь: что кино как инструмент в определенном смысле обладает даже большими возможностями, чем проза. Я имею в виду особые возможности, которыми обладает кино, чтобы наблюдать жизнь, наблюдать ее псевдообыденное течение. Именно в этих возможностях, в способности кино глубоко и непредвзято вглядеться в жизнь состоит, в моем понимании, п о э т и ч е с к а я сущность кинематографа.

Я понимаю, что чрезмерное упрощение формы тоже может показаться непонятно-вычурным, напряженно-высокомерным. Мне ясно одно: необходимо свести на нет всяческие туманности и недоговоренности, все то, что принято называть «поэтической атмосферой» фильма. Такую атмосферу обычно как раз и стремятся старательно и специально создать на экране. Атмосферу не нужно создавать. Она сопутствует главному, возникая из задачи, которую решает автор. И чем эта главная задача сформулирована вернее, чем точнее обозначен смысл, тем значительнее будет асмосфера, которая вокруг него возникнет. По отношению к этой главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актерская интонация. Все станет взаимосвязанным и необходимым. Все будет вторить и перекликаться, а атмосфера возникнет как результат, как следствие возможности сосредоточиться на главном. А сама по себе атмосфера несоздаваема... Именно поэтому, кстати, мне никогда не была близка живопись импрессионистов с их желанием запечатлеть мгновение, текучее и изменчивое состояние, передать мимолетное. Все это не кажется мне серьезной задачей искусства. А мне в моей новой картине, повторяю, хочется сосредоточиться на главном — и, надо полагать, тогда-то и возникнет атмосфера более активная и эмоционально заразительная, чем это было до сих пор в моих фильмах.

Какова же главная тема, которая должна отчетливо прозвучать в фильме? Это тема достоинства человека и тема человека, страдающего от отсутствия собственного достоинства. Дело в том, что, когда наши герои отправляются в свое путешествие, то они намереваются добраться до того места, где исполняются сокровенные желания. А пока они идут, они вспоминают историю то ли реального человека по прозвищу Дикобраз, то ли легенду о нем, вспоминают о том, как он шел к заветному месту, чтобы попросить здоровья своему сыну. И дошел до него. А когда вернулся обратно, то обнаружил, что сын его по-прежнему болен, зато сам он стал несметно богат. Зона реализовала его д е й с т в и т е л ь н о е существо, действительное желание. И Дикобраз повесился.

В конце концов наши герои достигают цели. Но они доходят до этого места так много пережив и переосмыслив в себе, что не решаются к нему приблизиться. Они поднялись до осознания той мысли, что нравственность их скорее всего несовершенна. И еще не находят в себе духовных сил, чтобы до конца поверить в самих себя.

Так кажется до последней сцены, когда в кафе, где они отдыхают после путешествия, появляется жена Сталкера, усталая, много пережившая женщина. Ее приход ставит героев фильма перед чем-то новым, необъяснимым и удивительным. Им трудно понять причины, по которым эта женщина, бесконечно много терпевшая от мужа, родившая от него больного ребенка, продолжает любить его с той же беззаветностью, с какой она полюбила его в дни своей юности. Ее любовь, ее преданность — это и есть то чудо, которое можно противопоставить неверию, опустошенности, цинизму, то есть всему тому, чем жили до сих пор герои фильма.

В этой картине я в первый раз постараюсь быть недвусмысленно определенным в обозначении той главной позитивной ценности, которой, как говорится, жив человек. В «Солярисе» речь шла о людях, затерянных в космосе и вынужденных, хотят они того или нет, добывать какой-то новый кусочек знания. Эта, как бы извне заданная человеку бесконечная устремленность к познанию, по-своему очень драматична, ибо сопряжена с вечным беспокойством, лишениями, горем и разочарованиями — ведь конечная истина недостижима. К тому же человеку дана еще и совесть, заставляющая его мучиться, когда его действия не соответствуют законам нравственности — значит, и наличие совести тоже в определенном смысле трагично. Разочарования преследовали героев в «Солярисе», и выход, который мы им предложили, был, в общем-то, иллюзорен. Он был в мечте, в возможности осознания ими своих корней, тех крепей, которые навсегда связали человека с породившей его Землей. Но и эти связи тоже не были достаточно реальны.

Даже в «Зеркале», где речь шла о глубоких изначальных, непреходящих, вечных человеческих чувствах, эти чувства трансформировались в непонимание, недоумение героя, который не мог понять, почему ему дано вечно мучиться из-за них, мучиться из-за любви к близким. В «Сталкере» все должно быть договорено до конца — человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. Это чувство — наша общая и несомненная позитивная ценность. Это то, на что опирается человек, то, что ему дано навсегда.

В фильме Писатель произносит длинную тираду о том, как скучно жить в мире закономерностей, где даже случайность — результат закономерности, пока еще скрытой от нашего понимания. Писатель, может быть, для того и отправляется в Зону, чтобы чему-то удивиться, перед чем-то ахнуть... Однако по-настоящему удивиться его заставляет простая женщина, ее верность, сила ее человеческого достоинства. Так все ли поддается логике, все ли можно расчленить на составные элементы и вычислить?

Мне важно установить в этом фильме то специфически человеческое, нерастворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всем том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного. Это г л а в н о е живет в каждом человеке.

Таким образом в «Сталкере», как и в «Солярисе», меня меньше всего увлекает фантастическая ситуация. К сожалению, в «Солярисе» все-таки было слишком много научно-фантастических атрибутов, которые отвлекали от главного. Ракеты, космические станции — их требовал роман Лема — было интересно делать, но теперь мне кажется, что мысль фильма выкристаллизовывалась бы отчетливее, крупнее, если бы всего этого удалось избежать вовсе. Думаю, что реальность, которую привлекает художник для доказательства своих идей, должна быть, простите за тавтологию, реальной, то есть понятной человеку, знакомой ему с детства. Чем реальнее — в этом смысле слова — будет фильм, тем убедительнее будет автор.

В «Сталкере» фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию. Эта ситуация удобна нам потому, что помогает наиболее выпукло и рельефно обозначить основной н р а в с т в е н н ы й конфликт, волнующий нас в фильме. Внутри же самой ткани происходящего никакой фантастики не будет, видимо-реальной будет даже Зона. Все должно происходить с е й ч а с, как будто бы Зона уже существует где-то рядом с нами. Ведь Зона — это не территория, это та проверка, в результате которой человек может либо выстоять, либо сломаться. Выстоит ли человек — зависит от его чувства собственного достоинства, его способности различать главное и преходящее.

Фильм этот снова снимает оператор Г. Рерберг, над музыкой работает опять композитор Э. Артемьев, художник — А. Боим. В роли Сталкера и его жены у меня впервые будут сниматься А. Кайдановский и А. Фрейндлих. Писателя играет А. Солоницын, Ученого — Н. Гринько. Кстати, Кайдановский, Солоницын и Гринько по типу, чисто внешне, похожи друг на друга. Для картины это важно. Мне кажется, что когда они проведут в Зоне день, пусть только один день, но из числа тех, что сто́ят жизни, они должны выйти из Зоны похожие, как братья, друг на друга.

Записала Ольга Суркова

Л. Ягункова

Судьба актера — судьба поколения...

Когда сорок лет назад на экраны вышел фильм «Семеро смелых» — фильм о человеческой дружбе, мужестве, верности большой мечте,— исполнительница единственной в нем женской роли Тамара Макарова начала получать со всех концов страны тысячи писем. Писали девушки, едва вступающие в жизнь, писали их братья, женихи, матери, адресуясь не к актрисе — к молодому врачу Жене Охрименко. На одном конверте так и значилось: «Бухта Радости. Жене Охрименко».

Единственная женская роль всегда приметна в фильме. А в этом — особенно. Одна среди шестерых полярников — и на равных с ними. В свой час от нее потребовалось и человеческое мужество, и врачебное искусство: рискуя жизнью, в пургу добиралась она до чукотского становища, чтобы сделать операцию чукче, раненному на охоте. Однако этот поступок, наверное, не так уж много прибавил к сложившемуся у зрителя представлению о Жене Охрименко — представлению, возникшему как-то незаметно, исподволь. Драматург и режиссер на протяжении почти всего фильма пренебрегали возможными «выигрышными» ситуациями, в которых могла оказаться единственная женщина на полярной станции. До поры до времени Женя просто обживала Север, не совершая ничего примечательного; для того, чтобы внимательно следить за ней, сочувствовать ей и сопереживать, не требовалось особой интриги: достаточно было живого общения, которое возникало между ней и другими героями.

Каждое слово, каждое движение актрисы, казалось, были продиктованы не сверхзадачей роли, а естественной человеческой реакцией на окружающее — вот почему с такой силой и убедительностью открывалась душевная сущность Жени Охрименко, своеобразие ее характера. Правдивая, убедительная в каждом своем проявлении, без всякой патетики несущая с экрана внутреннюю жизнь образа, актриса с абсолютной точностью отвечала требованию времени. Она была героиней своего поколения, но отнюдь не исключительной, не выходящей из общего ряда. Она была одной из многих. С ее обликом, со всем ее существом живо связалось представление о личности современной женщины, выдвинутой на передний край самой эпохой, Женщины решительной и сильной, готовой к созидательному труду и активной общественной деятельности, и в то же время по человечески интересной и привлекательной.

Роль Жени Охрименко была первой на пути к постижению такого характера — и в этом ее значительность. Не частная удача, а необходимый шаг в раскрытии определенного женского образа, определенного нравственного идеала.

Жизнь выдвинула совершенно новый женский тип, и это требовало художественного осмысления. Вслед за публицистикой оперативнее всех других искусств откликался на запросы времени кинематограф. На экране появились трактористка Марьяна Бажан («Трактористы»), ткачиха Таня Морозова («Светлый путь»), летчица Галя Быстрова («Летчики») — эти образы выражали веяния эпохи. Марина Ладынина, Любовь Орлова, Евгения Мельникова, а позднее Лидия Смирнова, Валентина Серова, актрисы талантливые и непохожие, стремились в своих лучших ролях не к одной злободневности; они старались запечатлеть коренные черты нового характера, только рождающегося и формирующегося.

Поисками нового идеала отмечено и творчество Тамары Макаровой. Понятно, почему такое множество зрителей писало сначала «Жене Охрименко», а потом «Наташе Соловьевой», «Груне Шумилиной»... Для них творческая биография актрисы начиналась с фильмов «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель». И мало кто знал, что Женя Охрименко — десятая роль Т. Макаровой, что далеко не сразу пришла она к образам, которые принесли ей широкую популярность и актерскую славу.

Попробовав свои силы в детском самодеятельном театре (она же сама и организовала его в петроградском дворе), семнадцатилетняя Тамара Макарова пришла экзаменоваться в мастерскую Николая Фореггера и после всестороннего испытания на ловкость, подвижность, музыкальность была принята в коллектив.

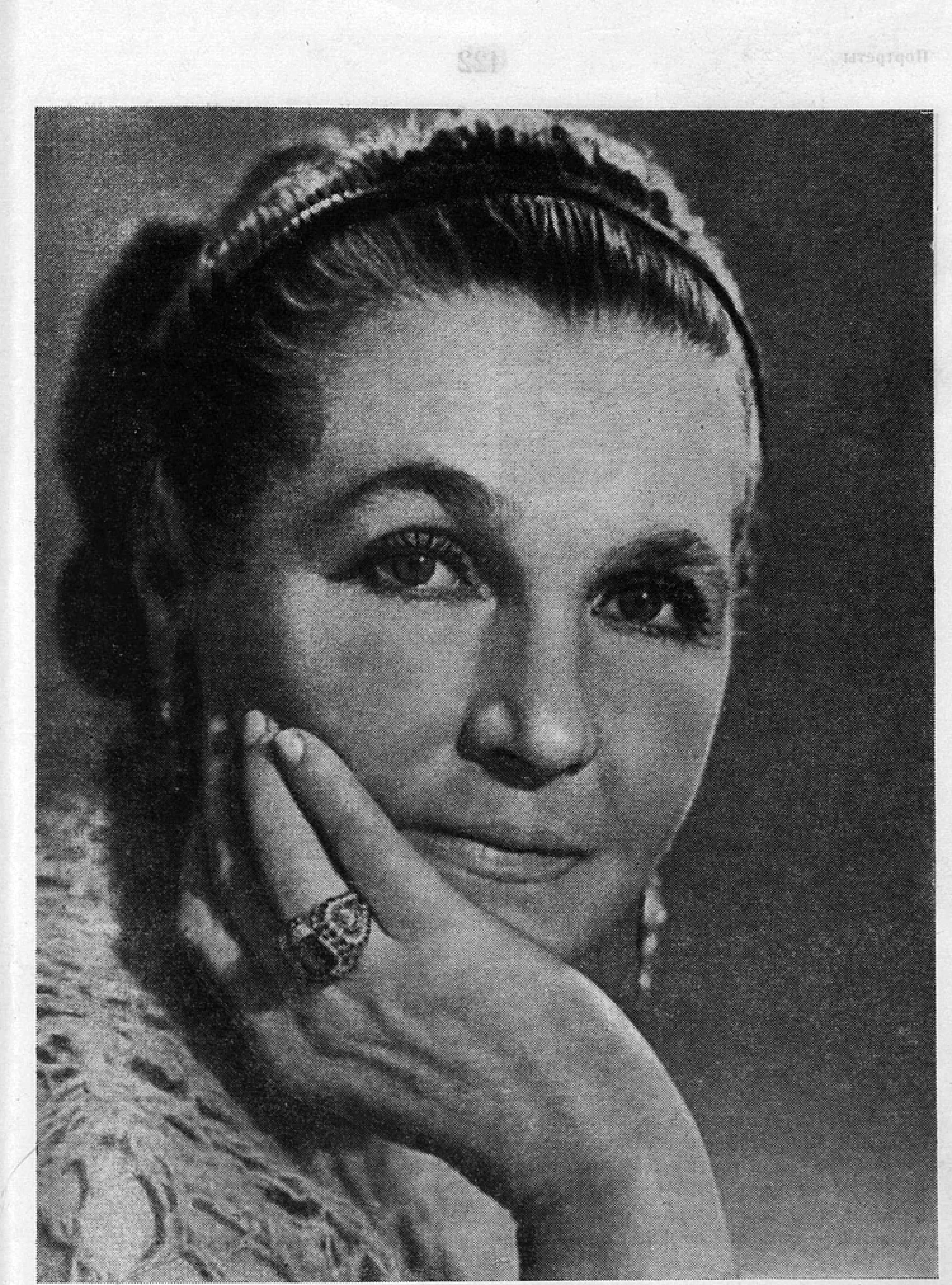
Мастерская Фореггера, вкратце «Мастфор», была известна в Москве, а потом, уже под другими названиями, в Ленинграде, как театр малых форм — сатирический, иронический, пародийный. Большой знаток театральных жанров, ставивший в приемах эксцентрики старинные водевили, оперетты и пародии на драматические спектакли, Фореггер предпочитал актеров, что называется, «синтетических», не чуждых разным видам эстрадно-циркового искусства. Обучение в мастерской продолжалось два года: первый курс условно назывался «обкатка», второй — «постановка». Через год Тамара Макарова уже выступала в цикле «конструктивных танцев», в частности, в так называемом «танце машин». Огромным успехом пользовался у публики этот номер, в котором танцоры пластически воссоздавали движение различных механизмов — маховиков, колес, трансмиссий. В сером трико, с красными литерами «МФ» на груди (что означало «Мастерская Фореггера») Тамара Макарова изображала «трансмиссию», вернее, одно из звеньев трансмиссии. Был у нее и «сольный номер» — в танцевальной сценке «Модистка и лифтер»: она танцевала партию мальчика-лифтера в ритме модного тогда уанстепа.

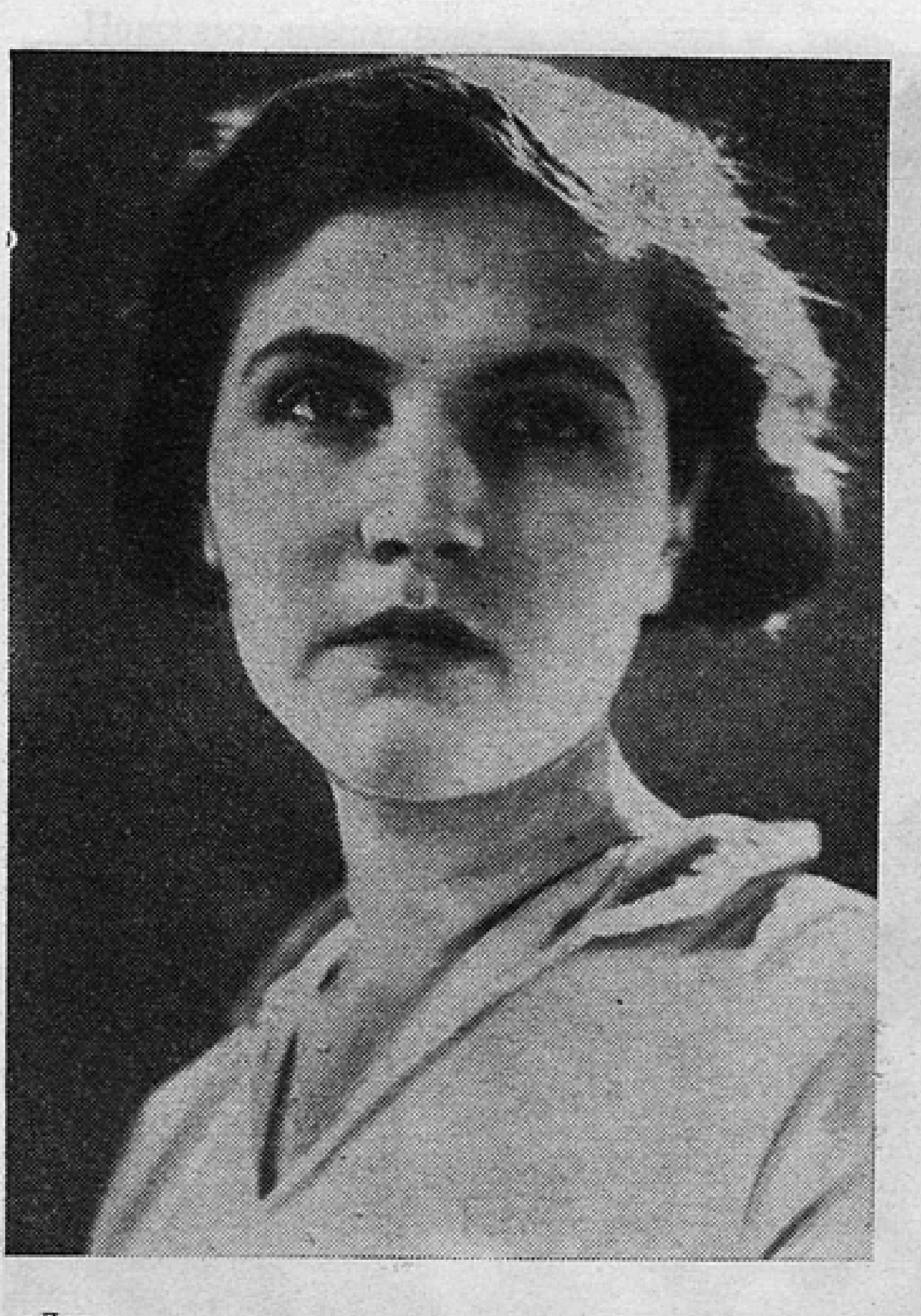
Собственно через увлечение танцем и цирковым аттракционом пришла Т. Макарова к мысли о кинематографе — кино представлялось ей в ту пору ярким и динамичным искусством, сродни цирковой пантомиме и балетному дивертисменту. И первую свою роль в фильме «Чужой пиджак» — машинистку Дудкину она готова была сыграть эксцентрически, почти пародийно. «Представлять», «лицедействовать» — вот с чем ехала она в первую свою киноэкспедицию, не очень-то задумываясь над тем, что ее пригласили сниматься именно за «натуральность», за «бытовую достоверность».

Ассистентка режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга Рашель Мильман, которая подошла к незнакомой девушке на улице, не предполагала, что перед ней начинающая актриса. Выразительная внешность — вот что отметил профессиональный глаз. Так в творческом коллективе Г. Козинцева и Л. Трауберга появилась новая исполнительница. Ее партнерами стали опытные актеры А. Костричкин, П. Соболевский, А. Арнольд, Я. Жеймо. И — счастливый случай! — С. Герасимов. Счастливый — потому, что каждому, кто хотя бы в общих чертах знаком с актерской биографией Тамары Макаровой, ясно, что многолетнее творческое содружество с Герасимовым сыграло огромную роль в ее судьбе.

Макарова пришла в коллектив Козинцева и Трауберга, еще носивший название Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС), в пору его увлечения монтажными поисками. Актерская выразительность достигалась в основном посредством монтажа. Однако, окончательно решая образную систему фильма за монтажным столом, Козинцев и Трауберг на съемочной площадке предоставляли актеру широкую свободу творчества. На съемке актер не чувствовал режиссерского диктата — он был раскован, инициативен, мог всячески фантазировать, выдумывать, пробовать; поэтому ФЭКС по праву считалась хорошей актерской школой.

Принадлежала ли Тамара Макарова к этой школе? Скорее всего — да: ведь она училась в Ленинградском кинотехникуме, позднее преобразованном в киноотделение Ленинградского института сценических искусств, в мастерской того же Л. Трауберга; естественно, что педагогические принципы режиссера пере-





«Дезертир»
Грета Цейле

кликались с принципами воспитания актеров ФЭКС. Ученики с легкостью присваивали себе всевозможные замысловатые «маски» — чем эффектнее была «маска», тем интереснее казалась сценическая задача: ведь от исполнителя требовалась прежде всего острая выразительность.

В институте за Тамарой Макаровой быстро утвердилось амплуа «чужестранки»: ей прекрасно удавалось имитировать причудливость непривычного облика всевозможных «американок». В этом же ряду стояла и ее новая экранная роль — девушка из Клондайка в фильме В. Шмитгоффа «Счастливый Кент».

Интересно, что в том же 1930 году приступает к режиссерской работе Сергей Герасимов. В титрах его первого фильма «Двадцать два несчастья» — знакомые по ФЭКСу имена: Соболевский, Костричкин, Магарилл, Жеймо, Кузьмина. Макаровой среди них нет. И хотя три постановки, одну за другой, осуществляет в эти годы Герасимов, пробуя свои силы в режиссуре, а Т. Макарова за это время снимается в пяти картинах,— на съемочной площадке они не встречаются ни разу. Встреча этих художников, совместное творчество которых столь много дало советскому кинематографу, произойдет позже.

А пока, переходя от фильма к фильму, молодая актриса все острее начинала ощущать перед собой новые задачи, диктуемые реальной действительностью. Кого бы ни приходилось ей играть — студентку ли Елену в фильме А. Ледащева «Толедо» (да не обманет никого столь «экзотическое» название: действие происходило в СССР, «Толедо» — это название сверхмощного заводского пресса) или безымянную крестьянскую девушку в «Полдне» А. Зархи и И. Хейфица (снова современность, снова повседневный быт, да еще и деревенский), или работницу Анни в «Конвейере смерти» И. Пырьева (в условной, якобы вымышленной стране угадывалась современная, уже фашистская Германия), — всякий раз актриса сталкивалась с необходимостью обнаружить социальные черты героини, раскрыть образ в его доподлинности, психологической убедительности. Но это было ей еще не по плечу, к тому же приблизительность драматургии — в одних случаях, неточность режиссерских решений — в других затрудняли и без того нелегкие поиски социальных и нравственных примет характера.

Потому так своевременна была для Тамары Макаровой встреча с Вс. Пудовкиным, предложившим ей роль Греты в фильме «Дезертир». С благодарностью вспоминает актриса об этой работе. По ее словам, Пудовкин не терпел какого бы то ни было отклонения от жизненной правды и стремился приблизить актера к чуть ли не документальной точности. Умение подробно осветить общий замысел фильма и вместе с тем дать тонкий анализ образа каждого героя, его поступков, его мотивов помогало актерам обрести ясность в понимании своих задач и во многом облегчало

«Семеро смелых»
Женя Охрименко



путь к воплощению роли. Пудовкин добивался в игре актера «простоты и искренности» — для Т. Макаровой это стало своего рода этапом, новым началом в творчестве.

Кто такая Грета? Газетчица, пролетарка. Стало быть, никаких причуд моды, никаких ухищрений косметики. Простая белая кофточка, широкая юбка, не стесняющая шаг. Стоптанные туфли на низком каблуке — Грете приходится разносить запрещенные газеты, и сколько раз, должно быть, ее спасали от преследователей быстрые ноги. Весь облик Макаровой в «Дезертире» какой-то размашистый, летящий. И вместе с тем ее героиня прочная, надежная. Пожалуй, именно роль Греты открыла в актрисе эту простонародную стать, в которой выражается достоинство пролетарской женщины. Думается, по мере того, как «освобождалась от грима» экранная героиня Макаровой, в ней все больше и больше выявлялись те основополагающие черты характера, которыми она впоследствии так щедро наделила своих героинь.

«Дезертир» был для Макаровой первым звуковым фильмом. Правда, звучащее слово использовалось в нем еще довольно скупо, но тем не менее для актера это многое меняло в подходе к роли. Макарова сумела в фильме обрести свободную, точную интонацию — теперь разговорная речь стала для нее органической потребностью: слово вело не только к определенному интонационному, но и к пластическому рисунку образа, помогало углублять его психологическую насыщенность, точнее выявлять социальный облик персонажа.

Звук в кино оказался не просто техническим новшеством: он дал неожиданный поворот развитию кинематографа как искусства. И, может быть, в первую очередь — развитию искусства киноактера.

В «Дезертире» Пудовкин пригласил сниматься С. Герасимова. Правда, с Макаровой у них не было в фильме ни одной общей сцены, но к этому времени сформировались общие представления о любимом искусстве кино, общим было и направление творческих

поисков. Главным объектом и критерием художественного осмысления действительности виделся человек. Обычный, на первый взгляд ничем особенно не примечательный и вместе с тем способный глубоко заинтересовать, задеть за живое, вызвать серьезные размышления.

Герасимов задавался целью воспроизвести на экране жизнь в детальных подробностях человеческого существования, ему представлялся киногерой, словно бы подсмотренный в самой действительности — только увиденный необычайно зорким взглядом, благодаря которому становятся зримыми мельчайшие черточки бытия. Чтобы так сыграть человека, нужен был актер особого склада, способный сделать роль осязаемой для зрителя, актер, наделенный тем качеством, которое Герасимов впоследствии очень точно назвал «покоем истинного проживания». Не рассчитанным, выверенным действием должно быть экранное существование героя, а отражением реальной, безусловной жизни — во всей глубине ее психологических оттенков. От актера и режиссера требовалось — употребим тут снова слова самого Герасимова — «высмотреть, выследить героя», со всей доскональностью разглядеть значительное в простом, героическое в будничном, отразить неповторимый внутренний мир личности. И Тамара Макарова, глубоко усвоившая уроки Пудовкина, отвечала главнейшему условию этой эстетики: приблизиться к реальности, идти от многочисленных подробностей внешней и внутренней жизни персонажа.

Макарова сыграла в четвертом по счету, пока еще немом фильме С. Герасимова «Люблю ли тебя?» студентку Наташу. Это была уже не девушка из Клондайка и даже не газетчица Грета. Это была свойская русская девчонка — родная, знакомая до последней черточки, похожая на сотни других и вместе с тем неповторимая той неповторимостью, которая отличала и саму актрису — Тамару Макарову. Играя всевозможных «девушек из Клондайка», эти свойства она скрывала — тогда ей надо было от себя отстраниться. А теперь ее личное обаяние как нельзя точнее отвечало характеру героини. Впрочем, «обаяние» — не совсем точное и недостаточно емкое слово. Речь идет о целом комплексе человеческих свойств, который Герасимов называет «феноменом личности».

Собственный характер — дерзкий и независимый — вот что в первую очередь помогло актрисе в раскрытии характера новой женщины.

«Уж на что мы были тогда самостоятельными людьми, — вспоминает Герасимов, — а сегодняшней молодежи даже трудно представить себе всю меру нашей самостоятельности,— но Тамара Макарова даже нас поражала смелостью и решительностью суждений. Ее неизменная уверенность могла бы даже раздражать, если бы в ней не было очарования человеческой естественности. В силу своего характера она не обнаружила склонности к «переживаниям» ни на площадке, ни в жизни. Из нее трудно было «выжать слезу». И всевозможные фантасмагории, которыми мы тогда увлекались, оставляли ее почти равнодушной — это была трезвая голова. Но именно благодаря своей трезвости она принимала мир таким, каков он есть, постоянно открывая в нем нечто такое, что, подобно искусству, делало жизнь полнее и богаче.

Удивительно было — впрочем, тогда это не казалось удивительным — соответствие такого характера самому духу времени — духу массового энтузиазма и молодой уверенности в завтрашнем дне, ради которого стоит покорять Арктику и строить Комсомольск. Время требовало от искусства изображения именно такого оптимистического характера, исполненного решительности и активности. Можно сказать: ее личностный феномен отвечал феноменальности времени».



Постигая азы будущей профессии, одновременно одолевая житейские трудности — немало их было в те годы,— Тамара Макарова привыкла считать, что все зависит от личного упорства, от силы воли, от стремления к намеченной цели. Этим упорством, этой собранностью и готова была она наделить своих героинь.



«Учитель».
Аграфена Шумилина — Т. Макарова,
Степан Лаутин — Б. Чирков,
Мария — Л. Шабалина

Еще работая с Пудовкиным, она поняла, что актер реалистической школы прежде всего стремится к тому, чтобы создать реалистический характер, обрисовать личность во всей полноте ее взаимосвязей с миром, которые должны всесторонне и полно представить нам героя. Характер этот слагается из разных свойств и особенностей, из мелких и крупных черт, равно убедительных в своей конкретности. В поисках всех этих черт актеру принадлежит едва ли не решающая инициатива. «Авторство образа» — так определяет Герасимов основу сложного процесса актерского творчества. Именно к такой авторской работе вплотную подошла актриса, играя Наташу Соловьеву в герасимовском фильме «Комсомольск».

Кто такая Наташа? Фабричная девчонка из городского предместья — актриса сразу же дает понять это. И дело тут не в простенькой, барашком, прическе, не в дешевой кофточке, хотя детали эти остаются в памяти зрителя, «работая» на образ. У Т. Макаровой образ человека открытого, общительного, выросшего на людях и расположенного к ним, складывается из простых, но точных подробностей поведения. Мы знакомимся с Наташей в поезде — она едет к мужу на стройку. «А мой Володька...» — то и дело повторяет она. Вот он — характерный штришок: за ним и непосредственность, и доверчивость...

Наташа естественна в своем открытом взгляде на мир, притягательна в своей уверенности: проживем, осилим! Но не только в этом созидательном порыве отразилась особенность

времени, рождавшего таких вот крепких, энергичных девчат. Героиня Макаровой открывает принципиально новые, важные качества, воспитанные в человеке самим характером социалистической эпохи. Да, и в предыдущем фильме С. Герасимова «Семеро смелых» обстоятельства проверяли человека «на прочность» — разыгравшейся стихии противопоставлялись выдержка, стойкость Жени Охрименко, но в остальном ее существование казалось безоблачным: в ладу с товарищами и самой собой, без сложных жизненных проблем, словно бы все они остались там, на Большой земле, иной была жизнь Наташи Соловьевой. Едва успев приехать на стройку, она сразу же столкнется с ситуацией, которая поставит ее в положение, прямо скажем, нелегкое и потребует не просто поступка — серьезного нравственного выбора.

— Хватит,— скажет Володя,— скоро зима, завтра уходит последний пароход, надо бежать, бежать отсюда, пока целы!

Ошеломленная Наташа не сразу придет в себя.

— Понимаю... Понимаю...— рассеянно повторит она, точно издали глядя на него.

— Ой, Наталья, не смотри на меня так, ничего ты не понимаешь, но я прав, здесь жить нельзя...

— Я же ехала к тебе пятнадцать суток,— вдруг очнется она и потом, не найдя слов сильнее и убедительнее, повторит это: «Я же ехала к тебе пятнадцать суток» — негромко, словно на одной ноте.

Переходы от растерянности к обиде, от обиды к удивлению, а затем к гневу тонко прослежены актрисой, хотя поведение ее героини предельно сдержанно. Однако сдержанность не исключает глубины чувств — и мы понимаем, что за скупостью эмоций скрыта настоящая боль. Не только чувство стыда за близкого человека, горечь обманутого доверия — нечто гораздо большее владеет в эти минуты Наташей.

— Ведь ты же обманул всех... Как мы думали о тебе... Какие письма тебе писали... На черта мне такая твоя любовь... Да лучше бы ты три раза изменил мне...

Отповедь эта, не скроем, кое-кому может показаться и надуманной: порвать с мужем из-за того, что он не хочет работать в трудных условиях, решил покинуть стройку! Но в том-то и заключается феномен характера, что он полностью отвечает духу времени — времени небывалого энтузиазма и подвижничества. И нравственная бескомпромиссность Наташи Соловьевой черпает силу из этих же истоков.

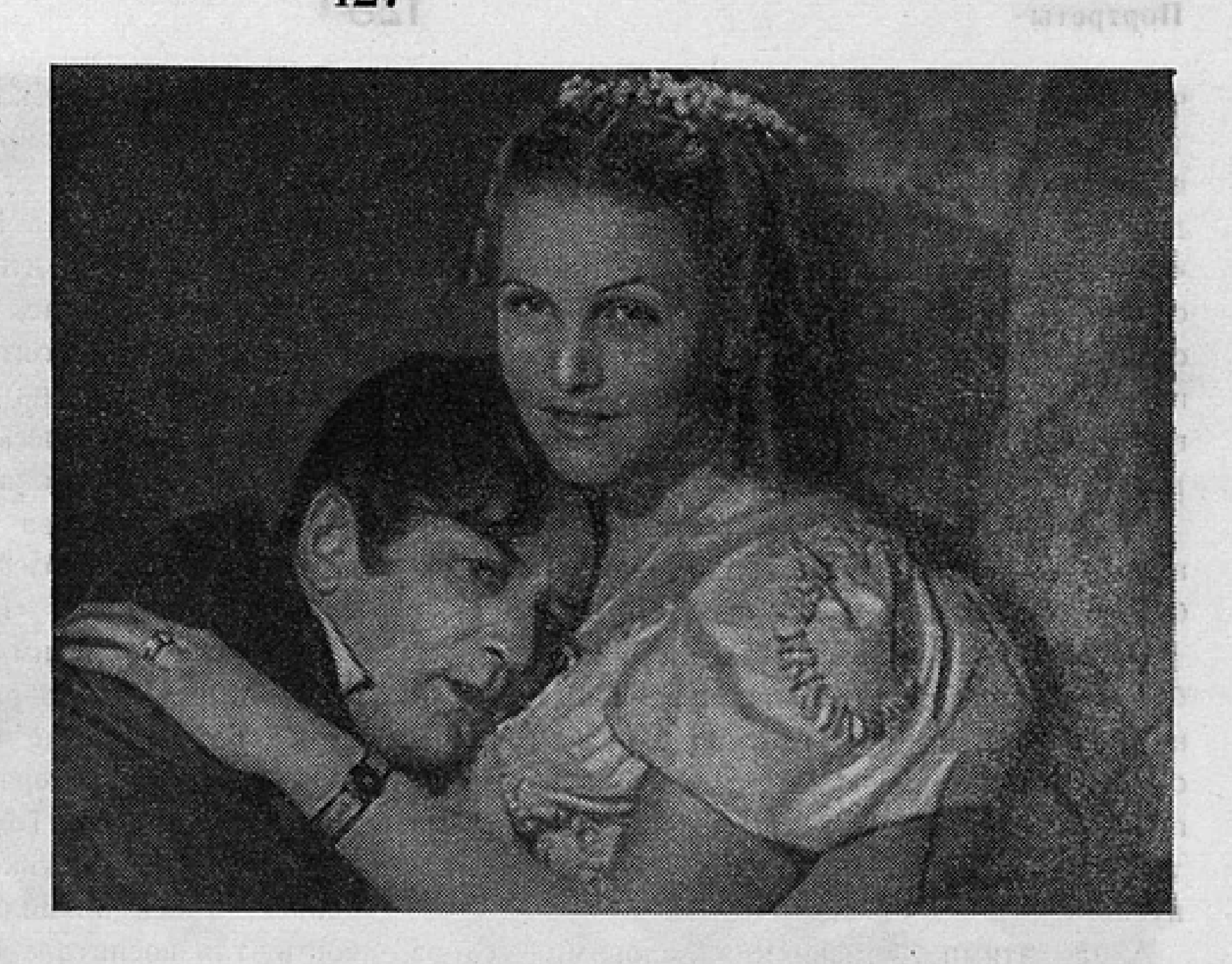
Школа Герасимова сделала из Макаровой актрису подлинно реалистическую, способную к внимательному и углубленному исследованию человеческого характера, к психологически тонкой игре.

«Личное неотделимо от общественного» — попробуйте-ка со всей возможной наглядностью и, главное, с полной естественностью воплотить содержание этого тезиса в коротком игровом эпизоде. А Макаровой это удалось, хотя ее героиня ничего не декларирует — просто открывается нам во всей своей непредвзятости, в том органичном сплаве чувств, отправными точками которых являются и индивидуальный характер, и социальный тип героини, и сама эпоха. Воплощая характер своих современниц, актриса подходила к жизни образа как к процессу сложному и непрерывному. Она выстраивала конструкцию роли с таким расчетом, что результат у нее всегда имел перспективу дальнейшего развития. Впрочем, слово «расчет» тут не очень уместно, поскольку сыгранные Т. Макаровой роли меньше всего можно было назвать «сделанными» — захватывали они как раз неподдельностью и полнотой чувств, правдой поступков.

●

Такой была и роль Аграфены Шумилиной в фильме «Учитель».

Замысел фильма прост и сложен. Это фильм о труде и любви. О великом чуде — жить на свете. И о том, как должен быть человек благодарен за это чудо земле и людям, каким должен быть щедрым на чувства. Понятие «учитель» раскрывалось в самом глубоком и широком смысле: мало научить читать и писать; надо научить жить по-новому — светло и чисто. И самому не переставать учиться у жизни.



«Маскарад».
Нина — Т. Макарова
Арбенин — Н. Мордвинов.

Конкретизировался авторский замысел прежде всего в великолепном актерском дуэте Бориса Чиркова (Степан Лаутин) и Тамары Макаровой (Груня Шумилина), причем актрисе довелось вести партию в чем-то более сложную: ведь Груня в чувствах своих проявляется тоньше и едва ли не богаче.

Первое, что отмечалось в исполнении роли,— удивительная естественность. Трудно поверить, что до съемок в картине актриса никогда не живала в деревне, не распевала частушек, не отплясывала деревенскую кадриль. Однако не это главное в работе Т. Макаровой над одной из лучших ее ролей. Да, правдивы повадки, говор, весь внешний облик ее героини — молодой колхозницы Груни. Но актриса не ограничивается этой житейской достоверностью. Она добивается убедительности в более важном — в стремлении показать процесс становления личности, ее духовного обогащения, внутреннего роста. При этом личности незаурядной, самобытной.

Как никогда щедр у Макаровой пластический рисунок роли. Гармония душевного мира, красота и богатство натуры словно бы находят отражение в гармонии жестов, в праздничной стати всего облика. Актриса, как уже говорилось, предельно естественна, и вместе с тем ее исполнение в своей пластической выразительности по-своему эффектно. Изобразительно острое решение некоторых эпизодов нисколько не нарушило общую стилистику герасимовской картины и помогло в чем-то укрупнить, сделать ярче воплощенный образ. Макарова всегда показывала своих героев людьми сложившимися — характер, который она изображала, не претерпевал перестройки, но как бы укреплялся, достраивался, выявлял свои скрытые возможности. И в «Учителе» она шла от убеждения, что внутренняя сила изначально присуща ее Груне. Только силе этой надо «прозреть» у нас на глазах. Вспомним, как, превозмогая ревность, опускает Груня доверенное ей Степаном письмо к городской «сопернице». Как на вечере «вопросов и ответов» она пытается «толковым вопросом» вернуть душевное равновесие и уверенность учителю, сбитому с толку каверзными замечаниями односельчан. Наконец, она дает отповедь любимому, едва понимая, что он тяготится их отношениями: «...вот ведь что, Степан Иванович... Никуда я с тобой не пойду. Так

что зря ты себя не беспокой»,— решительно и жестко отвечает она на предложение Степана «записаться», чтобы все было «как у людей». А потом с потаенной болью добавляет: «Ты хоть спросил бы об этом... полюбопытствовал — любят ли тебя, нет ли...» И совсем спокойно, как-то умудренно и оттого особенно горько заключает: «Учитель, учитель — человек вы будто новый, а ведь рассудили-то по-старому...»

Здесь сама Груня — «человек новый», дающий урок такта, душевной тонкости, человек более современной и глубокой психологии.

Оттолкнув любимого, Груня в голос, по-бабьи рыдает: так рыдали, наверное, ее бабки и прабабки, и твердит подруге Манюшке слова древние, как мир: «Никого я теперь не полюблю, никого мне теперь не надо. А его так и видеть не хочу, пройду мимо — отвернусь...»

А за этими «древними» словами — снова неожиданно — следует: «Я теперь, Маня, в ученье подамся... До полной учености». Впрочем, неожиданны слова, но не их суть — она подготовлена всей логикой развития образа: решимость Груни сравняться с любимым, а может, даже превзойти его в познаниях воспринимается как шаг, для героини вполне естественный. О внутреннем росте Груни мы судим, разумеется, не по «городской» прическе, строгому костюму, непривычно новой манере поведения — по той одухотворенности, которой окрашены теперь ее поступки и побуждения. И хоть она остается самой собой, увлекающейся, открытой, нетрудно увидеть и новые черты: необычную, несвойственную ей мягкость, собранность, вдумчивость.

К счастливой развязке запутанных отношений с учителем ведет сюжет фильма — сам фильм приводит ее к куда большему: к духовному, нравственному самосовершенствованию, к благотворному росту самосознания.

●

Судьба актрисы сложилась так, что все свое творчество она посвятила современности, показав историю жизни одного поколения. (Только однажды ей удалось сыграть значительную роль в репертуаре классическом — роль Нины в экранизации лермонтовской пьесы «Маскарад».)

Роли, сыгранные в 40-е годы, укрепляют зрителя в убеждении, что она актриса определенной типологии. Перед ним и в 40-е годы та же подвижница, строительница Комсомольска, только возмужавшая, умудренная жизнью, знающая цену нелегкому военному хлебу. И будь то Настя Ковалева из «Непобедимых» или Анна Свиридова в «Большой земле», Елена Николаевна в «Молодой гвардии» или Клавдия Михайловна в «Повести о настоящем человеке» с их горьким опытом и нелегкой судьбой — в них можно разглядеть ту же Наташу, ту же Груню, те же черты энергичного и жизнелюбивого характера, ту же готовность быть там, где трудней. Только теперь героиня Макаровой стала строже, собраннее, самоуглубленнее; в ней появилась даже какая-то суровость: так воспитала ее жизнь, потребовавшая от всего поколения предельной ответственности. И все-таки это была она, вчерашняя строительница Комсомольска, верная своей юношеской клятве — прожить жизнь с полной отдачей, не замыкаясь в узком мирке, не пряча голову под крыло, прожить так, чтобы добром вспоминать уходящие годы. Она была и оставалась человеком цельным.

Миллионам современников актрисы этот нравственный девиз, эта моральная «установка» были кровно близки — не потому ли работы Т. Макаровой неизменно вызывали к себе интерес, неподвластный капризам моды? Актриса создавала как бы «сквозной» образ-характер, в котором отражался человеческий тип, принадлежащий своей эпохе.

В послевоенные годы актриса много работает. Она играет председательницу колхоза Олимпиаду Самосееву в «Трех встречах» В. Пудовкина, медсестру Клавдию Михайловну в «Повести о настоящем человеке» А. Столпера, учительницу Анну Ивановну в «Первокласснице» И. Фреза, играет в близкой и привычной ей тонкой психологической манере. Даже сказочный образ Хозяйки Медной горы в «Каменном цветке» А. Птушко решается как сугубо реалистический — стат-



«Первоклассница».
Учительница

ная русская красавица, земная, понятная, словно бы подсмотренная в самой жизни; ее характер сродни характерам тех сильных, настойчивых и чистых душой женщин, которые сыграны актрисой в фильмах, рассказывающих о современности.

Правда, не всегда актрисе удается найти опору в драматургическом материале — довольно распространенное в те годы стремление сглаживать противоречия жизни, уходить от обсуждения ее острых вопросов в немалой мере затрудняло работу актрисы. Это касается и фильма «Сельский врач», поставленного С. Герасимовым по сценарию М. Смирновой. Но, признавая недостатки этого фильма, отдадим себе отчет и в том, что Герасимов тяготел к материалу повествовательному, лишенному обнаженных конфликтов, и героиню картины врача Татьяну Казакову — умную, сильную, справедливую — хотел показать не в острых столкновениях, а в том процессе, который, как упоминалось, он называет «покоем проживания». Может быть, на этот раз им не хватило тонкости и вдумчивости в отображении человеческих отношений, но уроки «Сельского врача» не прошли даром: и режиссер, и актриса приблизились к решению тех сложных художественных задач, которые выдвигает так назыаемый фильм-роман, способный проследить многообразные жизненные

процессы во всех их житейских подробностях, детально рассмотреть живые человеческие связи.

В шестидесятые годы Герасимов создает цикл двухсерийных картин, объединенных общей темой «человек и время». Режиссер избирает форму киноромана: переплетается несколько сюжетных линий, фигурирует множество действующих лиц, воплощаются философские раздумья о жизни. Человека С. Герасимов стремится показать на самом широком общественном фоне, дает его «крупным планом» и в то же время позволяет ощутить его как бы частицей мироздания. В житейских ситуациях он ищет отзвуки общегражданских мотивов, жизнь человеческую рассматривает в единстве личных и государственных интересов, в слитности нравственных и политических устремлений.

Все это относится к новым ролям Тамары Макаровой — к главным в фильмах «Люди и звери», «Дочки-матери» и эпизодическим в «Журналисте», «Любить человека». Ее героини — словно резонатор огромного кипящего мира. Богатство человеческой личности становится для актрисы основным критерием восприятия того материала, который предлагает ей драматург и режиссер. Впрочем, иной раз она не ждет подходящих предложений — сама отыскивает свою героиню.

Так возник сценарий «Люди и звери». Однажды во ВГИКе восстанавливали в партии одного из педагогов; он рассказал о том, как, испытав все ужасы плена, оказался после войны в числе перемещенных лиц и в течение долгих лет переезжал из страны в страну, прежде чем ему удалось вернуться на Родину. В тот же день Тамара Федоровна подробно записала этот рассказ, а вскоре предложила Сергею Аполлинарьевичу либретто, по которому и был написан сценарий будущей картины, реализовавшей замысел: показать нравственные основы человеческого общежития, помогающие выстоять, сохранить душу, несмотря ни на что остаться человеком. И хоття главным героем фильма является иммигрант Павлов, хотя много внимания уделено раскрытию характера двадцатилетней Тани, организует сюжет вокруг всех этих судеб образ Анны Андреевны.

Сила ее мудрости, ее жизненного опыта, ее мировосприятия многое им освещает — и мужают, становятся духовно богаче и Таня и Павлов. Т. Макаровой удалось создать характер большой емкости и глубокого обобщения, в нем просматривается не просто частная биография — биография целого поколения, всей страны.

Проезжая через Запорожье, Таня с гордостью рассказывает Павлову о своей матери:

— Знаете, она ведь здесь работала, она копала этот котлован... строила плотину. Потом плотину взорвали, потом ее снова восстановили... Она здесь и замуж вышла...

— Запорожье, Запорожье! Вся моя жизнь... — коротко, на одном дыхании скажет потом Анна Андреевна — и сразу вспомнится Наташа Соловьева, строительница Комсомольска: конечно же, и Анна Андреевна была вот такой же смелой и одержимой девчонкой! А немногим раньше, когда Анна Андреевна расспрашивала Павлова о том, при каких же обстоятельствах он попал в плен, мы вот так же живо вспомнили Настю Ковалеву из «Непобедимых»:

— ...под Мгой?

— Да. Помните, на этом участке была попытка прорвать блокаду?

— Как же не помнить? — грустно говорит Анна Андреевна. — В госпитале обмороженных и раненых некуда было класть... — И ее глазами смотрит на нас та самая ленинградка, молодость которой пришлась на время блокады.

Так творческая биография актрисы как бы дополняет, углубляет биографию ее героини, эта незримо присутствующая преемственная связь и помогает актрисе выйти на дорогу широких обобщений.

Правда, с одной стороны, актерская задача этим и упрощалась: уже были нам знакомы и твердая решимость характера, и его скромное достоинство; с другой стороны, она усложнялась тем, что зрителю надо было показать некий качественный скачок в развитии личности.



«Дорога правды».
Соболева — Т. Макарова, Павлов — О. Жаков

И вот в знакомом характере раскрываются новые, воспитанные жизнью черты и прежде всего — пристальное внимание к человеку, умение отдать ему частицу собственной души. Пригласив Павлова в попутчики, Анна Андреевна вроде бы никаких решительных шагов «во спасение» этого ожесточившегося на чужбине человека не предпринимает — она с ним просто разговаривает. Но как раз этот разговор и помогает нам убедиться в ее особом человеческом таланте — таланте общения.

Способ выражения идеи в открытую, напрямик не часто бывал в кинематографе организующим началом. Кинематографический герой обычно совершал поступки, в которых со всей наглядностью и должна была — по законам этого искусства — раскрываться его сущность. А вот как выразить раздумья современного человека о судьбах мира, о поисках смысла жизни? Герасимов призывает на помощь слово — вопреки распространенному убеждению, что оно, якобы, тормозит действие.

В литературном сценарии был эпизод, когда Павлов в горьком раздумье уходит в степь, чтобы там, подальше от своих попутчиков, дать волю своим чувствам. На съемке, на подступах к этому эпизоду начался разговор, и мало-помалу актеры Т. Макарова и Н. Ере-

менко, войдя в свои роли, заспорили о человеческом достоинстве, человеческой гордости. И оказалось, что именно такой вот разговор, с его внутренним пафосом, глубоко интимной интонацией по-настоящему отвечает характеру фильма. Отсюда и исполнительский стиль Макаровой: отсутствие внешних эффектов, темперамент мысли, примат слова над действием. И за всем этим — глубокий интерес к внутреннему миру человека и его душевным движениям.

В фильмах «Журналист», «Любить человека» роли, которые играет Т. Макарова, никакой сюжетной нагрузки вроде бы не несут. «Журналист» мог бы обойтись без Ольги Сергеевны Паниной, а «Любить человека» — без Александры Васильевны Петрушковой. Правда, в том и другом фильмах героини Макаровой появляются рядом с героем в один из самых решительных моментов его жизни, но заметного влияния на его судьбу не оказывают. У каждой своя жизнь, как бы находящаяся за кадром. Но если герою только предстоит утверждать себя как личность, то у этой женщины и судьба и мировоззрение уже определились. Сложившийся, зрелый человек — герою до нее еще расти. И не случайно она относится к нему чуть покровительственно: он для нее вроде бы как подмастерье для мастера — способный, старательный, но еще не узнавший всех тайн ремесла. И герой, при всей своей самостоятельности, отнюдь не чурается этого покровительства, не практического, а скорее морального, проявляющегося в том особом бережном и вместе с тем матерински бесцеремонном отношении, которое дает право на любой совет и любое указание. Любопытные роли достались Макаровой — по выражению одного из критиков,— не роли, а «кинопроповеди»!

Собственно отношения «учительницы» и «ученика» могли бы быть показаны в обоих фильмах куда более детально, если бы подробнее были разработаны характеры, изображаемые Макаровой. Но характеры эти заявлены как некая данность, не подлежат «развертыванию» в сложном психологическом рисунке — в фильмах они не являются объектом самостоятельного художественного исследования, а служат скорее для утверждения тех или иных идей. Вспомним, например, в «Журналисте» сцену в кафе «Бистанго»: советские журналисты, и среди них Ольга Панина, проводят вечер в обществе кинозвезды Анни Жирардо. За дружеским ужином идет разговор о назначении искусства. Жирардо со свойственной ей искренностью утверждает, что в искусстве нужны сильные страсти, жестокие потрясения — зритель должен пройти через них, как через очистительный огонь. Ольга Сергеевна отвечает на это, что к жестоким потрясениям в искусстве можно привыкнуть и потребовать еще более жестоких потрясений — до помрачения рассудка. Что же тогда станет с человеком? Какой спрос с безрассудных? При этом она не спорит с Жирардо, не вызывает ее на полемику: она понимает — перед ней сложившийся человек со своими убеждениями, своими принципами. Дружелюбная улыбка Жирардо, ее вежливое внимание Ольгу Сергеевну не обманывают: она слишком умна, чтобы не понимать — все это внешнее. Почему же она так волнуется, говоря о назначении искусства в этом модном парижском кафе? Да потому, что ей очень дороги, принципиально важны эти мысли, с которыми она обращается прежде всего к нам, зрителям. И зрители, для которых в эту минуту она, пожалуй, уже не Ольга Сергеевна Панина, а Тамара Федоровна Макарова, зрители, которые помнят и любят ее героинь, разделяют волнение актрисы.

Режиссер словно бы разгримировывает исполнительницу роли, заставляя ее уже не перевоплощаться, а словно бы передавать героине собственную, вполне конкретную судьбу. Либо же судьбу чужую, но тоже невыдуманную. Ведь Александра Васильевна Петрушкова из фильма «Любить человека» не персонаж, а лицо реально существующее. Дом нового быта в самом деле построен в Москве по ее проекту. От ее имени впрямую и говорит с экрана актриса, проповедуя новые принципы человеческого общежития, которые должны утвердиться в прекрасных зданиях, где сам быт станет преградой чувству одиночества и неустроенности.

Но, играя конкретное, невымышленное лицо, актриса его вовсе не копирует (иначе какой был бы смысл в ее работе — проще было бы снять настоящую Петрушкову; снимались же в фильме другие архитекторы); она и на этот раз не изменяет своему принципу авторского прочтения роли: создавая образы своих героинь, ищет характерность в человеке, в его поведении, старается передать неоднозначные, сложные настроения.

Еще один крошечный эпизод из «Журналиста» (кстати сказать, придуманный самой актрисой). Ольга Сергеевна Панина наблюдает за двумя престарелыми парижанками, довольными погодой, друг другом и хорошим кофе. На вопросительный взгляд ее спутника, отметившего какую-то перемену в ее настроении, она отвечает, что в этом городе люди умеют «неплохо устраиваться со своей старостью». Казалось бы, здесь важно только то, что Ольга Сергеевна все замечает, на все откликается, но в мимолетной, чуть печальной улыбке актриса передает более сложное чувство своей героини: неужели и ей когда-нибудь вот так же придется «устраиваться со своей старостью»?

В этих ролях публицистика сочетается с лирикой, проповедь — с исповедью. Там, где

«Любить человека».
Мария — Л. Виролайнен, Таня — Ж. Болотова,
Александра Васильевна — Т. Макарова



на первый взгляд требуется лишь, так сказать, «результативная игра», появляется та самая перспектива характера, которая закономерна для ролей психологических.

Психологические роли, пожалуй, наиболее интересуют актрису: по ее собственным словам, куда свободнее и увереннее она чувствует себя, когда нужно «не характеристику дать, а характер развернуть» — показать человека во всей глубине внутренней жизни, во всей полноте внешних связей. Не случаен успех в фильме «Дочки-матери», где Т. Макарова сыграла Елену Алексеевну Васильеву.

Неожиданная роль. Тех, кто привык видеть в героине Макаровой личность крупную, незаурядную, Елена Алексеевна может даже разочаровать: так скромна и непритязательна она в своей частной жизни. Мы видим ее преимущественно дома — с мужем, двумя взрослыми дочерьми, их приятелем, да еще со старым другом семьи, время от времени наезжающим из другого города, и, наконец, с молоденькой девушкой-сиротой, по недоразумению вообразившей, что Елена Алексеевна ее родная мать. Никаких значительных поступков эта женщина не совершает, разве что берет под опеку приезжую девчонку — тоже дело сугубо личное, тем более что речь идет всего о нескольких днях. Но стоит прожить эти несколько дней рядом с Еленой Алексеевной, чтобы присмотреться к ней повнимательней.

С первой же минуты, когда мы увидели ее через полуотворенную дверь — она успокаивала мужа, рассерженного пропажей какого-то клочка бумаги,— мы почувствовали в ней человека легкого, открытого. А когда вся семья собралась за утренним чаем, мы ощутили, что домашний мир и уют, весь этот прочно заведенный порядок добрых семейных отношений с непременным обсуждением всех семейных новостей держится стараниями Елены Алексеевны, ее чуткостью и восприимчивостью, ее любовью к близким. Она не просто хозяйничает за столом — она наводит мосты между самыми дорогими ей людьми, занятыми больше всего собственными настроениями и переживаниями. Наводит легко, играючи — такой у нее счастливый дар.

Не так уж много времени уделяет Елена Алексеевна приезжей девочке Оле, по недоразумению оказавшейся в их доме, но как-то между делом открывает ей богатство и радость бытия. Показывает ли она Оле свой «балетный класс» в заводском Доме культуры, хлопочет ли на кухне — все это делает увлеченно. Ее человеческая ценность — в счастливом, открытом характере, в душевной щедрости.

Макарова — Елена Алексеевна точна и выразительна в общении с Олей (роль эту играет ее ученица Любовь Полехина). Порукой успеха была не только тщательно разработанная в сценарии линия их отношений, но и принципы одной и той же творческой школы, которым следовала Тамара Макарова, а затем и ее воспитанница.

Но вот другая сторона жизни Елены Алексеевны, другая сюжетная линия, намеченная словно бы пунктиром, — взаимоотношения с мужем, Вадимом Антоновичем, характер которого сложен и противоречив.

Сыграть Вадима Антоновича С. Герасимов пригласил Иннокентия Смоктуновского. Макарова и Смоктуновский — актеры разного склада, разного темперамента. Правда, Макаровой и прежде доводилось играть с актерами иного «наполнения» — с Н. Мордвиновым в «Маскараде», с Б. Бабочкиным в «Большой земле», с Н. Охлопковым в «Повести о настоящем человеке». Но впервые она столкнулась с партнером, который характер своего героя раскрывает не столько через действие, через поступки, слова, сколько через подтекст. Отметим и то, что впервые рядом с героиней Макаровой оказался человек в чем-то надломленный, несостоявшийся. Даже иммигрант Павлов в фильме «Люди и звери» при всей смятенности чувств был по сути личностью цельной. Про Вадима Антоновича этого не скажешь. Эгоистичный, поглощенный собой, нетерпимый к людям и вместе с тем внутренне порядочный, болезненно чуткий к пошлости и фальши — таким рисует его Смоктуновский. Таким и принимает его Елена Алексеевна — Макарова. Принимает и любит со всеми слабостями и недостатками. Она знает к нему подход —



«Дочки-матери».
Елена Алексеевна — Т. Макарова,
Вадим Антонович — И. Смоктуновский

знает, как прикосновением руки вывести из оцепенения, как улыбкой вызвать ответную улыбку. Она уживается с этим трудным, неуживчивым человеком. Вадим Антонович несносно капризен, но в то же время ироничен по отношению к самому себе — и она поддерживает эту иронию, непринужденно на нее отзывается. Через Макарову — Елену Алексеевну прежде всего ощущаем мы внутреннюю близость героев, их взаимопонимание, их преданность друг другу.

Макарова и Смоктуновский — при всей их непохожести — оказались актерами, одинаково внимательными к скрытым, подспудным чувствам героев и способными обнаружить эти чувства с такой мерой такта, что тайное так до конца и не становится явным — остается нечто недоговоренное,— и эта недоговоренность заставляет понять, что жизнь героев, которая продолжается где-то за кадром, в действительности гораздо богаче и сложней, чем смогла предстать в этих нескольких экранных днях.

●

Для миллионов кинозрителей Тамара Федоровна Макарова остается актрисой одной темы, одной идеи, одушевляющей чуть ли не все ее работы. Из фильма в фильм она словно бы несет с экрана свой собственный характер, энергичный и деятельный, повествует об одной и той же личности, сильной и значительной. Она не меняет творческого почерка.

И мало кто знает другую Макарову — исполнительницу самых разнообразных и неожиданных ролей, вплоть до гоголевской Коробочки. В учебной мастерской ВГИКа, перед свои-



ми студентами Тамара Федоровна предстает в ином, новом качестве. Уроки актерского мастерства и для нее становятся своего рода тренажем, неустанной пробой сил. Правда, она не любит так называемого «показа». Показать, по ее убеждению, легче всего, а ей важно сделать так, чтобы всей логикой происходящего на площадке привести будущего актера к необходимости того или иного решения. Но вот если она чувствует, что исполнитель этому решению внутренне сопротивляется и в то же время не может предложить своего варианта, достаточно свежего и убедительного, актриса-педагог сама выходит на площадку — показывает и при этом доказывает.

Способность эта обычно влечет за собой расширение амплуа, и поистине удивительно, что по сей день мы так и не видели актрису в комедийных, эксцентрических ролях. Что это — профессиональное невезение? Думается,

Т. Макарова на занятиях во ВГИКе

нет. Вероятно, актриса сознательно ограничивает себя в рамках определенного образа.

По убеждению Т. Макаровой, всякий исполнитель наиболее полно раскрывает свой талант в кинематографе, когда берется за роль, отвечающую его индивидуальности, его личностным свойствам. Это не значит, что актер всегда играет себя в предлагаемых обстоятельствах. Но он всегда выражает свое отношение к жизни, свое мировосприятие, свою сущность. По наблюдениям Макаровой, самые интересные, самые яркие герои в фильмах последних лет — именно те, в которых просматривается индивидуальность актера.

К этому она всегда и стремилась, к этому шла в своей работе.

Григорий Козинцев

Из рабочих тетрадей

Предисловие и публикация В. Козинцевой.

«...Последние годы моя режиссерская работа начинается с исследовательской...»

«...Эти записи — следы ударов киркой по земле. Труд часто оказывался напрасным: вместо шекспировского золота шел шлак собственных домыслов. И все же я не вычеркиваю мысли, которые не пригодились, гипотезы, зашедшие в тупик...»

«...Для нашего дела, вероятно, необходим период страстных поисков...»

«...Только на множестве отрицаний, проверенных на собственной шкуре, можно утвердиться...»

«...Что же, годы работы по подготовке, замыслу потрачены зря? Нет...»

«...Все, что узнаю, прочитываю,— подчиняю одному: обнаружить след мысли автора...»

Все это фразы из рабочих записей Григория Михайловича Козинцева. Сохранилось свыше двухсот тетрадей и папок — в них и замыслы новых постановок, и «отклики-рецензии» на только что увиденные спектакли, фильмы, выставки, и просто мысли о путях советского и мирового искусства.

Записи делались практически ежедневно: дома — в больших тетрадях, на работе — в блокнотах, на отдыхе и в командировках — на программах фестивалей, на конвертах, на гостиничных бланках, на полях журналов.

Отпечаток этого метода работы носят и книги библиотеки Григория Михайловича: остро отточенным карандашом почти на каждой странице сделаны пометки. Иногда это спор с автором книги, иногда ассоциативные мысли, вызванные прочитанным, иногда выражение радости от вновь узнаваемого.

Каждому новому фильму предшествовал долгий процесс исследования, поисков, осмысления материала. Параллельно со съемками шла работа над будущей книгой, но обычно и уже завершенные книги не вмещали тот напор материала, который поднимался, обдумывался.

Так, в книгу «Наш современник Вильям Шекспир» вошла лишь незначительная часть размышлений о «Гамлете»— этой трагедии должна была быть посвящена отдельная книга, оставшаяся в фрагментах. Во время подготовки фильмов по русской классике (Толстой, Гоголь, Пушкин) делались литературоведческие заметки, которые в дальнейшем должны были быть положены в основу большой работы. Точно так же и в книгу «Пространство трагедии» не вошло многое из того, что придумывалось, принималось или отвергалось в ходе работы над фильмом «Король Лир»; многие главы заменились теми, в которых автору хотелось поделиться с читателями мыслями о Мейерхольде, Крэге, Арто, японском искусстве.

Непосредственно к записям, относящимся к «Лиру», предполагалось вернуться в дальнейшем как в связи с подготовкой учебника по режиссуре («антиучебник»— озаглавил его Григорий Михайлович), так и в связи с другими работами о Шекспире.

Настоящая публикация включает лишь небольшую часть заметок из тетрадей 1967—1970 годов. Они могут позволить читателю заглянуть в лабораторию режиссера и хотя бы частично пройти вместе с ним путь утверждения и отрицания различных рабочих гипотез в период замысла и съемок последнего фильма.

Григорий Михайлович говорил о том, что обычно, после того как фильм окончен, он отделяется от него, живет своей жизнью, имеет свою судьбу.

Фильм «Король Лир» имел счастливую судьбу, о чем свидетельствуют многочисленные отклики на него. Очевидно, то главное, что хотел сказать постановщик, было услышано. Вот присланная из Японии статья «Русский «Король Лир» известного шекспироведа, профессора Питера Милверда, читающего в Токийском университете курс английской литературы: «...Через фильм проходят бездомные горемыки с измученными лицами. Это те, о ком и для кого писал Шекспир. О них говорит в своей поэме Г.-К. Честертон: «Мы народ Англии, который никогда еще не говорил». Это правда, что английский народ никогда — с шекспировских времен и до сегодняшнего дня — не говорил. Может быть, Шекспир и был его голосом в первый и последний раз. И только сегодня появился режиссер из России, который оказался способным сделать для этого народа то, что не смог ни один английский постановщик. Он сказал о нем так, как этого хотел Шекспир, бережно сохранив на экране все значение его поэзии».

Эту рецензию Григорий Михайлович успел прочитать.

Чем больше думаю о фильме, тем чаще возникают в памяти цвет и форма Руо. Его глубина и трагическая религиозность, одновременно театральная и народная; помесь распятья с клоуном, востока и католицизма. Бездонная глубина красного, синего и дыр черного.

Кажется, самым главным в замысле этого фильма я обязан книге Бахтина о Достоевском. Именно это исследование прояснило для меня жанр фильма, способ воплощения трагедии. Вот он: «карнавал-мистерия».

Я не умею показать на экране что-либо, не кажущееся мне несомненно, неоспоримо жизненным. В Думе («Возвращение Максима») я требовал от ассистентов портретного сходства артистов с подлинными депутатами, хотя лиц этих людей уже никто теперь не помнил.

Поэтому же мне необходима точность представления о географии и эпохе действия. Потом все это можно будет и обобщить, свести к самым общим представлениям. Но прежде всего мне необходимо знать, по какой местности проходил Лир, какими были селения, дороги, замки. Иначе — стиль «фантази», плохой театр.

Суть первого эпизода: то, что должно рухнуть, не может не рухнуть.

Вырваться где-то из рамок «как в жизни» да взметнуться черным крылом трагедии, блоковской черной беды, черного ветра...

Голливуд рассиропил Святое писание, Семирадский пускал цветные пузыри в супербоевиках, но и Пазолини, стилизовавший евангелиста Матфея со всей тонкостью вкуса современной Италии, не вернул слогу Евангелия ярость. Картинки действительно вышли очень красивые, отменного вкуса, но этот глагол не жег сердца, только ублажал глаз.

Разве это Шекспир сказал, что Гонерилья и Регана — красивые и еще молодые женщины? Штамп «прекрасного демона» живуч.

Лиру восемьдесят лет. Почему же всех детей он народил в возрасте 55—60-ти лет?

Не сильнее ли будет контраст, если между Гонерильей и Корделией различие в 20—30 лет?

Не забывать: Эдмонд и Эдгар — это Каин и Авель.

Был ли Лир хорошим королем или, напротив, злобным деспотом, неумелым правителем?..

Кто его знает. Он был королем, безграничным повелителем беспрекословных людей. Добро и зло здесь не те категории. Он был, вероятно, не первым в роду таких владык. Важно, что он стал последним из них в этом витке спирали. Потом, в следующем ее раскручивании, возможно, появятся (через тысячелетия?) уже в ином обличии его потомки. Лир — последний из богов своей цивилизации. Ее существование пришло к концу не потому, что от бога родились плохие дети, а потому, что богов, как известно, нет.

Разрыв между существом отношений и их видимостью стал уж слишком велик. Ничто не может быть крепко лишь видимостью, противоположной истинному значению явлений.

«В окончательном итоге всякое произведение — это сражение, даваемое условностям, и оно тем более велико, чем с большей победой выходит из сражения» (Эмиль Золя).

Я прав, считая, что не в кинематографе дело, но без него — и самой его энергической сути — бессмысленно переносить Шекспира на экран.

Шекспир переходил за уровень поэзии и театра его времени, владея всем, что было накоплено трудом его поколения.

Моя задача: продолжить существование героев «Лира» в современном мире, насытить их жизнь на экране электричеством современной нам кинематографической энергии. И дело прежде всего в этом виде определенной энергии, почти мускульной.



Г. Козинцев на съемках «Короля Лира»

Что же, значит, Ян Котт прав? Не столь Шекспир, сколь Беккет?

Нет, не значит. Алогизм — не выдумка Беккета, а только одно из его применений, и как раз то, что не стоит в одном ряду с шекспировским. У Беккета — покой осознания абсурда. У Шекспира — противление разума абсурду: пусть мир переменится или погибнет. У Беккета — комедия приятия, у Шекспира — трагедия противоборства.

Трудность шекспировской постановки еще и в том, что она после Чехова, Хемингуэя, Моравиа. После того, как искусство открыло величайшую силу недоговоренности.

У Шекспира стреляют все ружья, подведены все итоги, развязаны все узлы. Кроме одного — общего итога. Нет конца этого, отраженного в трагедии, исторического периода. История продолжается, и предотвращение новой катастрофы неизвестно людям.

Однако возвращаюсь к героям: задача — возможное ослабление договоренности. Играть вопреки амплуа. Именно здесь искать все побочное, постороннее, что ослабило бы мелодраматичность и условность некоторых фигур (особенно сестер).

Постановки Шекспира, волнующие людей своего времени, были основаны вовсе не на какой-то отвлеченной верности автору, а на открытии в старинных пьесах современного смысла.

«Веяние времени» открывалось и тогда, когда способы выражения были теми же, что и в других искусствах.

«Гамлет» Акимова был бы прекрасен в 1919—1920 годах. В тридцатые годы такая постановка уже была безбожно архаичной. Если угодно, академической.

Наиболее близкий к «Лиру» кадр в мировой кинематографии — Чаплин в «Диктаторе», играющий земным шаром.

Никак не могу увидеть лицо Лира, лицо старого человека. Ведь были вот такие лица: Андрей Белый, Эйнштейн, Эренбург... А то все лезет в голову грим — пусть и удачный — для исполнителя роли.

Нужно лицо. Неоспоримо реальное. Подлинно существующее. Хоть кровь из носа!

Лир не произносит сентиментальные тирады, впав в детство, а напротив, он обрел силу, побеждает врагов, он идет на их мечи и копья, смеется над их бессилием — невозможностью победить идею.

Слова о счастье в тюрьме это — «А все-таки, она вертится!», — сказанные мятежником всесильному обществу.

«...a political film, that's to say, Walt Disney, plus blood» [1].

---

[1] Политический фильм — это, так сказать, Уолт Дисней плюс кровь.

Это не такой уж парадокс, как может показаться.

Страдание учит человека необходимости близости с другими людьми. Отдельный человек понимает свою общность с человечеством, историей. Они должны перемениться или погибнуть.

Через трагедию крик: так жить нельзя.

Я хочу спорить с Яном Коттом. Он открывает в Глостере, падающем на ровном месте и представившем себе, что он свалился с крутого утеса,— театр абсурда, Ионеско, Беккета и т. п.

Мой любимый шекспировский режиссер Питер Брук согласен с ним. Именно в этой сцене он находит и Пиранделло и Брехта: происходящее на сцене обладает множеством ракурсов, оно одновременно и совершенная реальность игры, и условность сценического положения.

Я не согласен. Как раз в этом, на первый взгляд условном и даже абсурдном с точки зрения здравого смысла положении все кажется мне жизненным. И прыжок на ровном полу, и вера в то, что человек упал с утеса.

На чем же основана психологическая правда положения? На силе веры, умноженной нечеловеческим страданием и решением умереть.

Но возможна ли такая сила веры?

Да. Вспомним кровоточащие стигмы монахинь. Это ближе к природе сцены, нежели «В ожидании Годо».

Сцена полна внутренней психологической правды: шок внезапной слепоты (только вчера он потерял зрение!) позволяет усомниться в каждом шаге, сделанном в этом новом для него — черном мире. В момент мнимого прыжка со скалы — близости небытия — он теряет сознание. Когда он приходит в себя, то слышит совсем новый, незнакомый для него голос: бедный Том пропал, говорит уже незнакомый ему человек.

Все неоспоримо правдиво.

Я не согласен с Коттом еще в одном: герои трагедии приходят не к одиночеству, а приобщаются к основной массе человечества. Они проходят обязательную для большинства закалку горем.

И вовсе не страданием — уделом человека от рождения, а страданием, вызванным бесчеловечностью общества, государства.

Да, они открывают абсурд системы, но отвергают его разумом.

Трудность не в том, чтобы соотнести эстетику Шекспира с эстетикой современного искусства. Шекспир не только не нуждается в «дотягивании» до этой эстетики, он куда выше ее.

Иное дело формы историзма — представление о внешности (именно о внешности, а не существе!) событий других времен — и историзма наших дней, воспитанного не только столетием археологических открытий, но и Оффенбахом. После «Прекрасной Елены» и «Орфея в аду» анахронизмы перешли в разряд комедийного, пародийного искусства.

Тут опыт и Чарльза Кина и Гордона Крэга (резкий перегиб палки в противоположные стороны) одинаково мало может помочь.

Как же я тружусь над Шекспиром? В чем существо моего подхода к трагедиям?

Многие сцены, в большинстве случаев написанные прозой, я пробую ставить так же, как их ставили бы на сцене, только насытив их жизненной средой, условно говоря, дав им задний фон и — что куда существеннее — связав этот фон контрапунктом с первым планом не только естественными отношениями, но и движением понятий.

Так делались многие сцены Гамлета в Эльсиноре.

Здесь мои представления отличаются от того, что делали Лоренс Оливье или Питер Брук.

Однако более значительная часть работы в ином. Некоторые сцены я воспринимаю — даже страшно сказать! — как либретто. Именно либретто, а не сценарий.

Но, говоря о либретто, я имею в виду не

схему событий и героев, которую нетрудно станцевать или же сыграть пантомимой, а скорее моралите-притчи, такие, как о гордыне, власти, о заносчивом разуме и мудрости безумия.

«Мне ничего не надо было от себя, от читателей, от теории искусства. Мне нужно было, чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский, ныне Белорусско-Балтийский вокзал» (Б. Пастернак).

Ни для одной работы, сделанной на гораздо более известном материале, мне так не помогали мои собственные жизненные воспоминания, мысли и чувства, связанные с реальностью, с тем, что я знал, сам переживал, как для шекспировских постановок.

Не злоба или патологические характеры людей (упаси бог от изображения этого!), а практическая энергия, активность характеров, стремление действовать, как говорится, «быть в мире бойцом». Все деятельны (к концу это род безумия, одержимость активностью).

Деятельность подстегивается страхом. Сестры боятся, — если не кого-нибудь, то чего-нибудь (возвращения Лира к власти). От страха они жестоки. Охваченные ужасом, пытают Глостера, выгоняют отца, смертельно боясь его. Страх достигает кульминации у Эдмонда, когда он видит, что пленные Лир и Корделия не боятся.

Эти сцены — самые важные.

Итак, все чрезвычайно деятельны. Кроме Лира. То же было и в «Гамлете». Охота, возвращение к обеду показывают безумца, решившего жить в нашем мире, оставаясь бездеятельным, не припрятав камня (на всякий случай!) за пазуху. Очень важен Лир — свободный, бездеятельный. Сцена охоты, где он не убивает зверей, а блаженно бездействует на природе. Покой безмыслия и бездеятельности. Свобода.

Я забыл пьесу, теперь я могу снять фильм.

Виктор Гюго в книге о Шекспире утверждал, что параллельное действие у Шекспира отражает основное как бы в уменьшенном зеркале: «Рядом с бурей в Атлантическом океане — буря в стакане воды. Так Гамлет создает возле себя второго Гамлета; он убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в том же положении, как он по отношению к Клавдию. В пьесе два отца, требующих отмщения. В ней могло бы быть и два призрака».

Наблюдение, разумеется, верное. И возможность ввода второго призрака тоже существует. Однако попробуем, зная строй мышления и лексики отца Офелии, представить его выходцем из могилы и сопоставить речь, которую бы он произнес Лаэрту, с требованиями духа отца Гамлета. Сцена была бы, бесспорно, комедийной, пародией на сцену основной линии.

Нет ли в параллельной интриге Глостера и сыновей элементов не только повторения в меньшем масштабе истории Лира и дочерей, но и пародии — в какой-то части — на нее.

Тогда по-особому заживет граф в среде своих домочадцев, приобретет особые черты и наивная его доверчивость к словам Эдмонда.

Исследовать движение этих двух линий. Они движутся вовсе не всегда параллельно; иногда — контрастом, иногда сливаются.

Термин «параллельная интрига», примененный к истории Глостера, общепринят и, казалось бы, неоспорим. Однако это только на первый взгляд удачное определение. На деле истории движутся вовсе не рядышком, образуя подобие гриффитовского монтажа. Они пересекаются, сливаются и опять расходятся.

И, что главное, все эти запутанные сопоставления образуют не только действие, но и углубляют смысл, философию трагедии. Здесь и подчеркивание отличий характеров, целей людей, общественных связей — образующее единство жизни, времени.

См. спор Соломона с демоном и отношения шута с Лиром.

Лир относится к слепому Глостеру так же,

как шут к Лиру. Сцена короля-нищего и графа-слепца по природе комическая, каламбурная. Лир играет в ней роль шута, клоуна, задающего загадки, ответы на которые знает только он сам, потому что является дураком, т. е. судит об общепринятом с абсурдной точки зрения. Она и открывает нелепость обессмысленных и обездушенных отношений мира, в котором живут люди.

Шут исчез из этих сцен и потому, что король забрал его амплуа.

Уже отброшены два варианта сценария. Пишется третий.

А сколько написано первых сцен, проб интонаций...

Главное в движении трагедии — не открытие душевной мерзости старших дочерей, а неверность строя жизни, который он, король, сам создал. Монолог о лишнем, заемном, прикрывающем и скрывающем существо человека — жалкого двуногого животного — постижение истинного места в этом мире.

«Старушонка вздор! — думал он горячо и порывисто. — Старуха, пожалуй что и ошибка, не в ней и дело! Старуха была только болезнь... я переступить поскорее хотел... Я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался...»

Дочери — были болезнь. И проклятие их — ничтожный поступок. Лир убивает принцип. Он оказался, очутившись с нищими, способным и «переступить».

Лир — человек праистории, библейский пророк первых христиан, еретик средневековья, и — главное: в конце — современный нам человек.

Пожалуй, наиболее неприятное для меня, ставшее чуждым в способах выражения прошлого фильма,— метафоричность, выраженная кадром.

Купируя метафоры в тексте, я хотел заменить их кадрами-метафорами: придать изображению вторичные значения. Иногда — вторичное вышло на первый план, стало легко прочитываемым. Появились кадры-символы. Теперь мне это отвратительно. Жаль и потому, что общий тон сцен был ближе к существу, чем наглядность некоторых зрительных образов. Я хотел показать, что «Дания-тюрьма» — образ угнетения, умерщвления духовной свободы человека (зато формы жизни вполне комфортабельны), а на первый план вышла решетка за́мка — символ простенький и банальный.

Корделия действительно должна не уметь высказываться «вслух».

В театре она отлично декламирует, что не умеет декламировать.

Всего на экране должно быть мало. Очень мало. Так мало, что иногда — только две величины, два предмета: человек и мир.

И тогда хотелось бы прикоснуться к самому сложному в образной системе: к мистерии. Тогда должны исчезнуть меры времени, определенность пространства. То, от чего в этой постановке нельзя уйти.

Чего необходимо достигнуть, до чего дорасти, поднять сцену (хоть раз в фильме) — до мистерии.

«От женитьбы кукол не рождаются дети», — написал Расул Гамзатов.

Не допускать в искусстве «кукольного», мнимого, ненастоящего.

Вот она, главная трудность: надо все и всех оправдать. Нет виноватых, потому что все виноваты.

Чешутся руки поскорее попробовать это выразить.

И опять вспоминаются слова госпожи Гофмейстер, сказанные мне на фестивале:

«It is very difficult to be a judge in our time» [2]

Если бы только миновать искушение быть судьей.

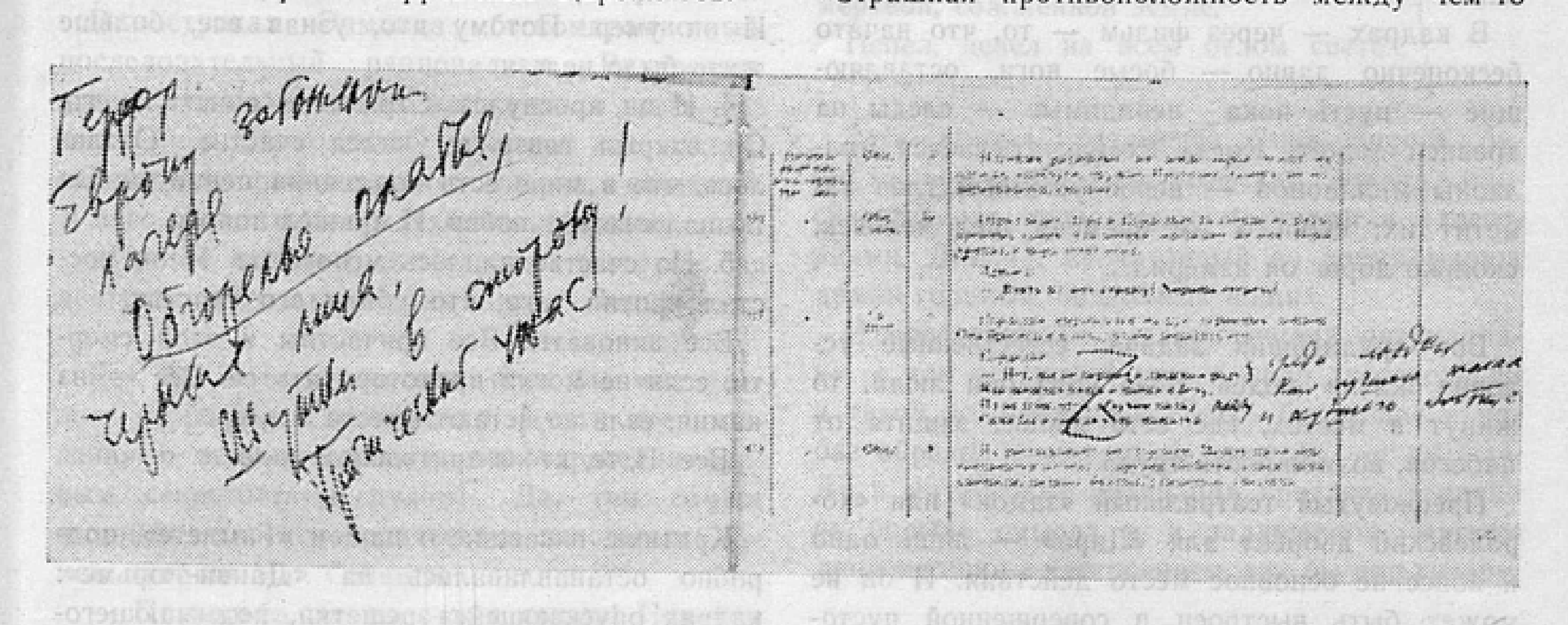
---

[2] Очень трудно быть судьей в наше время.

Из всех исторических материалов назойливее всего мне вспоминается золотая богоматерь X века. Грозно-сосредоточенное лицо (ничего от матери, духовной сосредоточенности позднейших изображений), враждебное человечеству. И сам материал: золото, грубо оправленные драгоценные камни. Золотое страшилище.

И еще один предмет: натуралистическая, как бы обрубленная, золотая рука.

Какой-то чертов сюрреализм Каролингов.



Страница режиссерского сценария «Короля Лира» с пометками Григория Михайловича Козинцева

Золотое изваяние валяется подле разграбленной часовни. Кругом война, пожары. Лицо статуи горит, золото плавится.

Движение, развитие стиля этой трагедии достаточно сложно. Общее религиозное положение — очищение страданием, мудрость, взросшая на несчастье, добытая муками, — неотделимо и от иного хода у Лира: очищение иронией, осознание иронией.

В этом плане шут является первым вестником нового миропонимания.

Ирония дает образу Лира масштаб отрицания, размах опровержения общественных связей. Поэтому нельзя отъединить шута от Лира. Это не отношения двух людей (вернее сказать, не только отношения), но и единство мышления автора, выраженное непосредственно в двуликом образе, где слиты смутные ощущения совести, глухие ее удары и смелость отвержения всего в жизни. В кадрах Лира и шута возможны отношения двух фигур, как они выражены в лице из двух половинок у Бергмана в «Персоне».

Но истинная мудрость отрешения от всего пошлого, мнимого, что создавало величие владыки, приходит только после второго отказа: преодоления иронии, навязчивости разоблачений — другой стороны тех же мнимых категорий. Внимание к несущественному. Вспомним, как князь Андрей слушал пение Наташи: «Страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределенным, бывшем в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она, — эта противоположность томила и радовала его во время ее пения...» (Цитирую по Бунину, т. 9, стр. 8). Бунин заключает: Эта «противоположность» Толстого с рождения до последнего вздоха.

Сцена Лира с Корделией, идущих, улыбаясь, в тюрьму, — «освобождение Лира». Если бы трагедия кончалась на этом — мудрости приятия смерти — философы-экзистенциалисты — от Кьеркегора до Яна Котта — были бы правы. Но кончается она иным: «Люди, вы из камня!»

Тема, а может быть, вернее, один из мотивов — освобождение от смерти.

Счастливое: «без груза к смерти побреду». В чем же он был, этот груз?

И каким, уже непереносимо тяжелым, он — в ином качестве — упал на плечи старика. Это все то же излюбленно шекспировское: «Почему именно я рожден, чтобы восстановить порванные связи?»

Трагическое бремя познания.

Драматургия «Лира» — «хождение по мукам».

В кадрах — через фильм — то, что начато бесконечно давно, — босые ноги, оставляющие — пусть пока невидимые — следы на древней дороге. Когда их насчитывается миллионы миллионов — невооруженный глаз заметит их; сколько же времени шел человек, сколько дорог он измерил?..

Вот труднейшая задача: естественные условия жизни людей. Ведь если они люди, то живут в местах, где есть жилье, защита от набегов, возможность труда.

Пресловутый театральный «замок» или «королевский дворец» для «Лира» — лишь одно и вовсе не основное место действия. И он не может быть выстроен в совершенной пустоте. Его окружают селения. Бедный Том (сколько их блуждает по стране!) просит у кого-то милостыню, и Лир спит в шалаше для свиней — их ведь не выгнали на короля прямо из космоса.

Опять вспоминается «Гамлет» Лоренса Оливье. У него, Оливье-режиссера, получается, будто английская семья арендовала огромный нежилой замок и расположилась там с грехом пополам, не пробуя обосноваться в чужой, брошенной людьми огромной жилплощади.

Ступени жизни Лира в трагедии:

1. Он — на самом верху; до неба рукой подать. Единственный человек взошел на недосягаемую для людей высь.

Гордыня одолела его: он все познал, всех осчастливил.

2. И сделал несколько шагов вниз, по ступенькам. И тогда те, кто взошли на его место, столкнули его вниз, на самый низ.

Началась школа страдания. Горе научило его: он такой, как все, как те, кто на земле, рядом.

3. А потом с самого низа он поднял голову и взглянул наверх.

И началась другая школа. Ирония научила его глядеть на вещи прямо, ирония открыла нелепость всех связей, глупость жизненного устройства, безумие всей системы, закономерность преступлений. Нет в мире виновных. И он умер. Потому что, узнав все, больше жить было нельзя.

4. И он проснулся. Страдание очистило его. Он открыл глаза и увидел счастье. Оказалось, что в мире есть подлинная ценность. Он познал счастье любви. И пришел покой.

5. Но счастье длилось мгновение. И он восстал против того, что убило его счастье.

Все виноваты. Все причастны к этой смерти, если не могли предотвратить ее. Все — из камня, если не встают вместе с ним.

Все. И те, кто в зрительном зале.

Критики, писавшие о нашем «Гамлете», подробно останавливались на «Дании-тюрьме»: кадрах опускающейся решетки, подымающегося моста и т. п. Но мой любимый кадр никто, увы, не заметил. Это встреча (в последней части) Гамлета и Горацио. Речка, вдали — на другом берегу — амбар, порядком разрушенный мост. Гамлет идет навстречу Горацио, подплывшему на лодке. Вдали бредут несколько мастеровых.

Ей богу, это хороший, честный кадр. Все в нем, «как в жизни». И это «как в жизни» не мешает тому, «как у Шекспира».

А такое единство, ох как трудно получить!..

Действие, цель шута пробудить совесть, растормошить сознание Лира. Он стучится в его разум, он нашептывает ему на ухо так, чтобы никто другой не услышал, и вопит на весь замок, чтобы тот, кого он любит больше всего на свете, наконец понял безумие того, что он натворил, безрассудность его поступков.

Итак, любовь и отчаянный от этой любви

голос горькой правды; странной мудрости дураков и безумцев — прорицателей века всеобщего безумия.

За каким чертом вспоминается мне лицо Жанны д'Арк из фильма Дрейера? Вот уж что, казалось бы, не имеет никакого отношения к шекспировскому шуту. А вспоминается.

Будущее покажет: зря вспоминалось или вовсе не зря.

В поступках Эдмонда бескомпромиссный, последовательный рационализм. Внутренняя логика, прямолинейное движение к цели без каких-либо торможений чувством или отступлений для размышления, оценки, сомнений. У него поразительное духовное здоровье.

«Пустое сердце бьется ровно, в руке не дрогнет пистолет», — как писал Лермонтов.

Как бы я был счастлив, если бы мне удалось взорвать надоевшие до смерти представления о величественности этой трагедии буйным сеннетовским духом!.. Да, тем самым озорным фантасмагорическим неистовым духом папаши Мак Сеннета.

— Позвольте, да вы с ума сошли! При чем тут все это? Вы что, хотели бы залепить в физиономию короля пирожным с кремом?

— Если угодно, ох как хотел бы. И нечего пугаться, гэги Сеннета ближе к этой трагедии, нежели викторианское великолепие или мхатовская «естественность».

И генеалогия ясно видна: лорд Беспорядок старинных английских праздников участвует в этой трагедии. Это его дух господствует в событиях, выворачивая наизнанку все отношения, опрокидывая головами вниз, ногами вверх всю иерархическую лестницу. Только местом действия карнавала Шекспир выбрал земной шар, а героями — его властителей.

Если Лир, разоблачающий лживость всего упорядоченного, шаткость того, что кажется прочным, станет — в своем существе — подобен лорду Беспорядку, значит, стоило заваривать всю эту кашу.

Отлично написано о русской литературе (Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского): «Она стоит на крови и пророчестве».

Это и есть «Король Лир»: трагедия на крови и пророчестве.

Конечно, в «Лире» главное — буря. Кто этого не знает?..

Но для меня в этой трагедии главное иное — пепел. Пепел, который медленно падает на землю. Люди, серые от пепла, на мертвой, сожженной земле.

Пепел, пепел на всем белом свете...

Весь эпизод безумного Лира (после бури) — своего рода философский доклад, иносказательная проповедь с притчами и аллегориями. Доклад, прочитанный во время марша армии горемык, бездомных нищих.

И поосторожнее с задушевными интонациями, с так освоенной уже в кино трогательной и тихой человечностью. Здесь бухающие в набат образы. Орать их, разумеется, нет смысла. Да и митинговые интонации приелись. Однако не больше смысла и в задушевном, мягком произнесении с настроением, как бы под гитару.

Написав фразу сценария, ничуть не занимающую меня литературной формой, я часто ловлю себя на том, что начинаю ее с «И...».

Невольная интонация сказа.

Исступленная духовность.

Хотите главную фразу? Вот она: «Я ранен в мозг».

Жест Михоэлса — палец, прикасающийся к виску, — был гениален своей притчевой элементарностью, шекспировской конкретностью. Соломон Михайлович играл древний слой образа. Что ничуть не мешало его современности как явлению искусства века Пикассо или Шостаковича.

Как достигнуть органичности соединения жизненных деталей и трагического, почти мистериального обобщения на английской, шекспировской земле?..

На нашей, русской, оно не раз взлетало в искусстве. Вспомним:

— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!
. . . .
...Вдаль идут державным шагом... (Блок)

Лирические отступления «Мертвых душ». Весь Достоевский.

Мне часто кажется, что задача в том, чтобы некоторые последовательные, логически развивающиеся сцены превратить в дурные сны.

И смысл вовсе не в том, что эти сны должны увести события трагедии от реальности. Нет, это способ приблизить ее к современной реальности: бред государственных переворотов, массовых репрессий, убийств, вырождения верований.

Слышать поэзию — это значит воспринимать слова и участвовать в творческом акте. «Самое чтение поэта уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод» (И. Анненский).

«Чтение Данте, — пишет Мандельштам, — есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели».

Совершенно то же, дословно, относится и к чтению Шекспира.

Начиная с приезда Гонерильи к Глостеру и ее встречи с Реганой все приобретает химерические черты. Кошмар наваливается, сдвигает, сплющивает контуры реальности.

Две дочери встретились — именно те, кому он все отдал, — и они надвигаются на него, как бред. Ужас в том, что теперь они обе вместе.

Из хаоса центробежной силой взметается, взрастает буря.

В какую тривиальность и пошлость я чуть-чуть не влез с этим шутом, сразу же близким королю. Лир вовсе его не любил. Романтическая глупость. Его любила Корделия: тоненькая ниточка, связывающая эти два образа.

История Лира и шута — развивающаяся — важная для образа Лира: от бесчеловечного издевательства до сочувствия к человеческому существу.

Видя в шуте человека, Лир становится человеком.

Тогда шут из комментатора событий войдет в самую плоть трагедии.

И тогда в философию войдет немалое положение: место искусства при тирании.

Гастроли трагиков, их мощь (особенно впечатляющая на фоне посредственности остальных артистов) исказили, обеднили содержание трагедии.

Единственный образ закрыл единство образов.

Общеизвестно, что буря в духовном мире Лира сливается с хаосом стихий. Однако такое представление недостаточно. Буря бушует в душе каждого из героев. Стихии сшибаются. Как у Эсхила:

И сшибаются в скрежете, в свисте. Встает
Вихрь на вихрь! Свистопляска! Восстанье
ветров!

Их две бури — буря зла, дикости, жестокости, борьба за власть, и — буря противления злу, мощь которой не менее сильна. Она ритмически построена так же, как третий акт, — волнами. Я имею в виду крепнущую силу отпора бесчеловечности. Она врывается (именно врывается!) вместе с слугой, восставшим на Корнуэла, Кентом, Глостером, наконец-то решившимся защищать короля, высадкой французских войск, Эдгаром, убивающим Освальда и Эдмонда.

Нужно показать, что это такие же звенья другой исторической цепи, как общеизвестные зверства борьбы за власть.

Эту бурю не замечает Ян Котт. Питер Брук ее купирует.

В громе, молниях, дожде нужно найти ответы на вопросы Лира и обращение их к нему, на которые он отвечает.

Переписать реплики стихий в тетрадку, как роль. Установить взаимоотношения партнеров в этом споре. Главное, как во всяком разговоре, каждая из сторон умеет слушать партнера.

Если буря получится на экране лишь погодой — шекспировского в кадрах будет ничтожно мало. Приближение бури показывает не барометр, а история.

Сознание Лира антропоморфично: буря для него одухотворена, стихии — живые существа. И древнее небо, и очень старый человек не лезут за словом в карман.

«Все порядочное в «Лире» до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей, ведущей к недоразумениям», — пишет Б. Пастернак.

Это обязательно нужно выразить на экране: косноязычность («антиораторство»!), молчаливость правды.

Со следующим положением Бориса Леонидовича я не согласен: «Положительные герои трагедии — глупцы и сумасшедшие, гибнущие и побежденные».

Нет. Гибнущие, но все-же п о б е ж д а ю щ и е.

Все, что дошло до совершенной ветоши в современном театре, от чего так счастливо отличается шекспировская поэзия, мы пробуем протащить в постановки его трагедий. «Оправдываем» прекрасные народной правдой притчи; находим обывательские подтексты и убиваем текст.

Это я отлично чувствовал, начиная первую шекспировскую постановку в 1940 году, об этом писал. А теперь «укатали сивку крутые горки».

Подальше от «оправданий». Вперед к притче, эксцентрике, маске.

Слова непоэтического словаря кино: слякоть, муть, пустое, мутное, безоблачное небо. Ни серебристых тонов, ни живописных облаков, ни броскости искаженной длиннофокусной оптикой перспективы.

Шесть человек в исподних рубахах с обнаженными головами (вокруг шеи замотаны веревки), вышедшие из городских ворот в XIV веке по призыву бургомистра мессира Жана де Вьенна, чтобы, сдавшись на милость английского короля Эдуарда III, осадившего город, ценой своей жизни спасти этот город, появились на родине еще раз, через пять столетий.

Роден хотел, чтобы граждане Кале стояли ногами на земле: ни цоколя, ни пьедестала по первоначальному замыслу скульптора не полагалось.

Дерюжная рубаха, босые ноги на земле. Ни цоколя, ни пьедестала — этого же хочется и мне.

Парадокс Честертона: дайте нам лишнее, а без главного мы как-нибудь проживем.

Так нужно ставить Шекспира в кино.

Формулировка, правда, должна быть уточнена: главное и без нашего — режиссера и актеров — старания дойдет (настолько совершенен текст — даже купированный), а сложность картины жизни, душевного мира людей необходимо выявить.

«Главное» дойдет, даже если будет происходить вдали, а «лишнее» для невнимательного читателя или зрителя, попав на первый план, углубит и расширит картину жизни, истории.

Сцена раздела государства («главное» — Лир, дочери, Кент) может происходить на общих планах. А впереди окажется герцог Олбэнский: открытые трагические последствия нерешительности.

Человек, по своему духовному складу неспособный к действию. Тогда сильным станет перелом характера: решение действовать. Но слишком позднее. Одна из причин гибели государства.

Все, о чем пишет каждый исследователь этой трагедии, — есть в ней. И много еще другого есть. Но самым глубинным ходом, главной сцепляющей мыслью проходит эта: для чего человек живет? В чем смысл его жизни? Что же главное, что он находит в жизни? С чем — всепоглощающим душу — он кончает жизнь?

Почему Лир — герой именно этой трагедии? Потому что он прошел самый долгий

путь, выстрадал больше всех и пришел к самому простому.

Что же это самое простое?

То, что возникает в душе, то, в чем волен человек: любовь к человеку. Ненависть и презрение ко всему, что обесчеловечивает человека.

Проходят годы, и ты понимаешь не то, что заключено в трагедии; ты открываешь самое главное: это — про тебя. Это — из твоей жизни; не быта, разумеется, а истории твоей души, твоего века.

Важно только это.

Не о Чехове и не о Беккете нужно вспоминать, думая о «Лире». Все это — назад от куда более современного, близкого нашим не только мыслям, но и ощущению истории мира Шекспира.

Не ближе ли к нему трагическая глыба первой трагедии Маяковского? Все еще не понимаемая мною до конца. Я начинал мальчиком с ее постановки, совершенно ничего в ней не понимая, но обожая заключенное в ней чувство, ощущая (вне смысла слов) ее ритмы. Теперь я опять ее перечитываю.

Что касается музыки для этого фильма, к ней подходит одна из ремарок трагедии «Владимир Маяковский»: «Вступают удары тысячи ног в натянутое брюхо площади».

Перед режиссером, ставящим «Лира», три ларца. В одном из них ключ в шекспировский мир.

На золотом ларце высечены молнии, мчащиеся кони, вздыбленные волосы. Кинематографическая позолота. Внутри — от силы — Сесиль де Миль.

Второй — серебряный. На нем — современные барельефы, фразы из Кафки, Камю, джинсы и черный свитер.

Третий — железный, неказистый — отлит из осколков мины, колючей проволоки концлагерей, политических наручников, решеток тюрем.

Я хочу открыть э т у шкатулку. Это общие слова, но это и величайшая охрана от всего, заключенного в первые две шкатулки. Это стыд при сравнении действительной жизни и ее театральной имитации.

Сегодня пробовал актера [...] Полная катастрофа. Все — даже какие-то части, казавшиеся мне намечавшимися на репетициях, — попросту не существует. Худший пример бескрылой, бессмысленной театральной постановки.

[...], пусть он и не подходит к роли, но все же артист высокой квалификации, играл по-бытовому русского ничтожного старичка.

Сестры мгновенно, с первой же планировки (на пробе, естественно, не было тех мелочей, которыми я хотел создать жизненность, а не предвзятое «злодейство» образов), заиграли мелодраму.

Это, пожалуй, я смог бы преодолеть — они хорошие артистки. Но от провала главной роли у меня опустились руки.

Нет ли ошибки в моей работе? Того самого «логического подхода», поисков «оправданий» Шекспира, о которых я писал уже давно?

Нельзя, особенно в начале трагедии, ничего сделать, минуя поэтическую сказочность, глубокую древность, легендарность раздела королевства.

Чем жизненнее играет король, тем меньше остается шекспировского.

Отлично понимаю: только пробы, начало, еще не те кандидатуры на роли. Все понимаю, но нет силы выдержать, преодолеть отчаяние, чувство стыда, от которого некуда деться.

И это — Шекспир?

И это — Лир?

И это — моя постановка?

М. Бахтин пишет: «Эпическая память и предания начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу».

Шекспир и продолжает эпос, и преодолевает его — личным опытом. Но написанное три с половиной столетия назад тоже стало — в какой-то части — эпической памятью и преданием.

Хочется найти единство эпической народной памяти (масштаба шекспировского эксперимента над легендарным) и взгляда с близкого расстояния, в упор, на современную жизнь. Найти место и своему личному опыту.

Современность, современный взгляд — антипоэтичен (во что обошлась нам эта «поэзия», «романтика» и т. п.!), а Шекспир — все (и самое прозаическое) — поэзия.

Вспомним, как Рылеев и Вяземский обижались на то, что поэтический герой, герой поэмы промышляет тем, что показывает по деревням дрессированного медведя.

Убийства Джона Кеннеди, Мартина Лютера Кинга, Роберта Кеннеди. Города в дыму пожаров, эпидемия убийств, поджогов, уничтожения.

Когда-то у Гриффита рефреном был кадр Лилиан Гиш у колыбели. Теперь — убийца с винтовкой с оптическим прицелом, оглядывающий четыре стороны света.

Камю пишет: «И надо ведь сказать о том, чему можно научиться во время чумы: в людях больше достойного восхищения, чем презрения».

Нет, не зря я взялся за эту трагедию.

Нужно узнать всю, как теперь выразились бы, информацию, данную Шекспиром об образе.

Вычитать ее не просто. Она часто глубоко скрыта под другими слоями поэзии. Только полнота этой полученной прямым путем от автора и косвенным — от его эпохи информации образует плоть образа. Информация автора, дополненная, выправленная информацией о том же предмете итогами своей жизни, своего времени.

Ну, а работа с актером?

Прежде всего молчать, не убеждать его в правильности своих представлений, не кормить с ложки собственной кашкой. А ждать и всматриваться, уловить мгновение контакта внутренней жизни артиста и автора, ставшего уже и тобой (так ты уверен!), общностью твоих представлений о жизненных процессах и двигательного начала исследования, в ходе которого мысль гонят общая любовь и ненависть.

Уловить это мгновение контакта. В нем все.

Я нахожу у Шекспира не «главное», а мысли и чувства, если можно так выразиться, выстраданные мною, основанные на жизненном опыте.

Гораздо лучше, чем это мог бы сделать я, подняло из недр веков пласты этих идей, неразрешимых противоречий искусство Шекспира, Гоголя, Достоевского.

Мне нужно дать им плоть экранной жизни. Но дать плоть именно этому — мощному пласту образности, поднятой страстью поисков возможности осмыслить жизнь, историю.

Ошибка — отнесение «Лира» к доисторическому времени. Представление, будто чем дальше в глубь веков, тем больше зверства творят люди.

Разве бомбу на Хиросиму сбросили при Каролингах? Освенцим спланировали и выстроили при Готах?

Над каждой сценой, выше самой этой сцены, то невидимое, что заставляет людей так поступать. Это нужно сделать видимым.

Всегда та же задача: невидимое превратить в зримое.

Непознаваемое — в познанное?..

Разумеется нет — иначе все станет базарной мистикой. Можно попробовать лишь прикоснуться к этому: показать, что это — общее, связывающее, движущее (в «Лире» к гибели) выражено Шекспиром. Это и есть трагедия.

Трагедия — шоковая терапия. Без потрясения она пойдет на холостом ходу.

За столетия места для шока изменились: потрясти должно не выкалывание глаз Глостеру, а то, что в театре никогда не игралось, — встреча смерти.

Возмездие не в смерти, а в минуте прозрения перед смертью. В невыносимой полноте одиночества.

Со всей силой выражать такие минуты. Они,

как правило, или после, или до наступления кульминационной (в театре!) точки.

Возмездие не в смерти, а в осознании краха — перед смертью.

Все в трагедии соотнесено со смертью. Отношение всего: человеческой жизни, государственной идеи, рода, власти, любви, свободы — и смерти.

Начало, кроме всего, вызов смерти. Восьмидесятилетний старик утверждает свое право на бессмертие.

Конец — не только смерть большинства героев, но смерть исторической формации. Умирает не только несколько действующих лиц — умирает эпоха. Эта цивилизация, общественная структура закончила свой век.

Нет труб и нет барабанов. Как у Ахматовой:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, господи, тихо,
Что слышно, как время идет.

Термин «трагедия» в этом случае для меня менее важен, нежели «история».

Это история, а не частные судьбы. Вот в чем масштаб исследования жизни.

Лир и Корделия в плену — вызов смерти, но уже совсем иного рода. Утверждение бессмертия не насилием отвлеченной идеи, а бесстрашием; унижение, обесценивание смерти рядом с любовью.

В конечном итоге это простая история — «Король Лир».

Призрачное и реальное — то, что так волновало Белинского, Гоголя, потом Достоевского.

Начало — мир призраков. Однако меня не тянет к экспрессионизму, теням и искажающим ракурсам. Это, как говорил портной Петрович в «Шинели», — «худой гардероб». Напротив, хочется полного сходства с жизненными событиями.

Документальная галлюцинация.

Режиссер, ставящий Шекспира, обязательно берет его с приданым. Питер Брук брал его с Самюэлем Беккетом, я взял с Достоевским.

Не верьте тем, кто говорит: одного лишь Шекспира буду я ставить — то, что он написал. Все его слова, и больше ни слова.

Это значит: все слова и ни одной мысли.

Слова остались такие, какими он их некогда написал, а мысли — не только его мысли, но и уровень знания о жизни, понимание истории, человека — уже иные. Время изменилось и подтвердило верность его страсти исследования жизни, что-то добавило к ней, иное отменило.

Я вслушиваюсь в тугую натянутость струны — силу и крутость постановки вопроса, на который нет и не может быть ответа, но не задав которого перестаешь быть человеком.

Как штампам уйти из искусства, когда они не уходят из жизни? Я был бы счастлив найти в трагедии лишь великое и отвлеченное, но что делать с тем, что видишь своими глазами.

Шекспир ведь писал не для того, чтобы его искусством загораживать окошко. Проходит время, и нет порознь явлений искусства и явлений жизни. Шекспир не отражает старину, а вмешивается в современность.

Как у Пушкина: в зеркало не смотрятся, его допрашивают.

Передайте в искусстве море. Мощь удара волны о берег. Того же вечного моря о тот же вечный берег. Вечный — так говорится, — но никогда не бывающий таким же, каким был вчера.

А если хотите, повесьте на стену Айвазовского — море как живое!

Основа основ: ценность личности. Мера значений нужного, самого главного для человека.

Не власть, не привилегированное положение, а сердце. Возможность найти истинную меру вещей в любви к другому.

Фильм надо было бы назвать «Цена человека».

Опять — в какой раз! — я проверяю свои исходные мысли. «Лир, каким он предстает в первой сцене, фигура мифологии, не только король, но и Верховный судья, образ, восходящий к праистории».

Исследователи вспоминают основы елизаветинских представлений о порядке, нарушить который — значит порвать «великую цепь бытия», обратить все в хаос.

Итак — «король с головы до пят». Король истинный, таким и созданный природой, богами.

Хорошо, пусть так. Так это можно выстроить и показать на бумаге. Ну, а в шекспировском действии? Как раз все по-иному. Рвет цепь сам Верховный судья, изгоняя правду и честность. Однако, как ни трудно представить такую гипотезу, вообразим, что Лир не разделил государства, не изгнал Корделию, все это попробуем исключить. Оставим лишь в неприкосновенности возраст короля, известные нам характеры и отношения старших дочерей и их мужей.

Что же ждет этот мир еще через несколько лет? Представим себе даже празднование столетия Лира, ну, а дальше? Длящуюся во веки веков гармонию? Укротивших свои чувства Гонерилью, Регану, герцога Корнуэльского?..

Вся сила трагедии, а не сказки, в исторической неизбежности гибели этого мира.

И вся философия в том, что «король с головы до пят» стал ничем, ровно ничем, не отличим от обычного нищего. Он — такой же и по виду, и по лишениям, которые должен переносить (вспомним монолог короля из «Генриха IV»). Отличие лишь в том, что он не только стал «человеком с головы до пят», но и обладает способностью осознать трагичность этого, во множество раз сильнее страдать от «духовной бури», от «раны в мозг», нежели бродяга в его королевстве, обреченный лишь на голод, холод, бездомность.

Нет, Шекспир не писал образ титана. Да и были ли артисты на это амплуа в труппе Бербеджа?..

Надо сказать, что обычная зрительская ассоциация с титанами Микеланджело или даже богами Блейка тоже не казалась мне глубокой, действительно выражающей существо пьесы.

Моисей Микеланджело не мог бы сказать: «Снимите с меня сапоги», а под акварелями Блейка трудно поместить, например, такую подпись: «Га! Мы все поддельные!»

Как только в интонациях, ритме появляется только (только!) жизненность, пусть и в пределах правды характеров,— Шекспира нет.

Чего же я хочу? Мистики? Иррациональных сил, владеющих людьми, двигающих королей и герцогов, как пешки по шахматной доске истории для разыгрывания какого-то абсурдного варианта?

Как раз напротив, иного. Мятежа человеческого ума против этих отвлеченных, бесчеловечных форм общественного существования, держащихся только на внешних связях обрядов, официальных отношений, рангов.

Все в первой сцене служат службу какому-то богу (им только кажется, что это бог), Лир вовсе не бог, а лишь один из служителей, выполняющих то, что кажется им мудрым, а на деле является бессмысленным, противоестественным и, главное, — бесчеловечным.

— Не верую,— говорит Корделия.

Естественный ответ естественного существа.

Самое толковое в «Гамлете» была все же «мышеловка», Офелия со старухами. Но все это, увы, утонуло в честной исторической картине.

Засосало меня, втянуло в тоскливое болото вместе с королем Британии. Внимание! Опасно! На волю веселой, дикой выдумки.

Все гуманизмы, философии, самые что ни на есть человеческие отношения и чувства есть и без меня, в самом тексте.

Я же сам написал: «Пророки и клоуны».

Одна из множества бед моей постановочной техники — неумение пользоваться «воздухом». Я грешен пристрастием к сгущенности действия в кадре. При купированном стихе «воздух» особенно важен.

«Для развития науки сегодня характерно лавинообразное увеличение объема информации о закономерностях материального мира,— пишет академик Н. Н. Семенов,— это приводит на определенных этапах к стремительному скачку...»

Это все как раз относится к характеру страданий Лира.

Нельзя сказать, что события сгущаются, что они приводят Лира в смятение, заставляют его мучиться.

Открытия истинного положения вещей лавиной валятся на него, они не оставляют клеточки покоя в его духовном мире.

В сущности говоря, все три первые акта (включая бурю) лишь подготовка к главному представлению-проповеди, которое старый эксцентрик задает на подмостках балагана вселенной.

Как это ни странно, что-то от строчек последних, предсмертных стихов Маяковского:

> ...Ночь обложила небо звездной данью.
> В такие вот часы встаешь и говоришь
> векам, истории и мирозданью.

Представим себе это же, только превращенное в скерцо. Кажется, я начинаю прикасаться к тому, что делает Лира — Лиром.

Думая о реализме, жизненности, необходимых кинематографическому выражению этой трагедии, я думаю о неуловимой черте, превращающей бричку Чичикова в «птицу-тройку».

«Сцена дураков» превращается в театр Вселенной. Не нужно пугаться неопределенной возвышенности таких эпитетов. Я имею в виду совершенную конкретность: те декорации, что созданы тысячелетиями существования гор, морей, лесов — всего того, что существует вне пределов исторического.

Мне нужно яблоко, которое откусила Ева, а не продукт мысли Мичурина.

Удачи Бруку в его Ютландии и непролазных снегах!

Я снимаю огороды, чучело, кур.

Кинокамера начинает видеть там, где кончается абстракция.

Что же — неореалистический «Лир»? Сохрани боже. Я, разумеется, нарочито перегибаю палку. Будет, конечно, и вселенная, лишь бы огород получился.

Огород снять труднее; с Вселенной справиться проще.

Калибр личности не меняет дела. Все мои добрые старинные друзья так восставали: Евгений заносил кулак на бронзового кумира, Поприщин бил в стены камеры сумасшедшего дома.

Какие же они цари?

Они-то, разумеется, маленькие люди. А вот Пушкин и Гоголь...

У Шекспира в основе всего — ритм. В ритме — ход жизни.

Нет ничего настолько чуждого шекспировскому жизненному движению, как окаменелая монументальность, внешняя величественность.

«Лира» определяет не только невозвышенная статичность, масштаб обобщенных форм, но как раз обратное: суета, кипение человеческого муравейника, круговорот безобразных происшествий.

Что монументального в смене этих приездов, отъездов, науськиваниях лакеев, мелких интригах, беспокойных характерах, выкриках, проклятиях, мгновенных связях, грубой ругани?

Но огромность мыслей? Да, разумеется.

Диоген высказывал их, по слухам, из бочки, Рабле не обряжался в тогу, да и Шекспир как будто не был профессором Оксфорда.

Основное состояние во время съемок: не успеваю! Не успеваю снять как нужно, додумать как следует.

Это ощущение господствует, даже если вещь задумывалась годами и во время работы никто тебя не торопит. Фильм включен в производство, счетчик щелкает, конвейер не может остановиться.

Он уже был, фильм, радостно придуманный за столом, потом на репетициях. Я его не раз переснимал, доснимал, монтировал. Шостако-

вич сочинил к нему музыку. Я видел и слышал этот фильм, когда писал сценарий.

И есть изделие, производством которого я занят. Для изделия кромсают и переделывают (и я сам переделываю) тот первый фильм.

План, Метраж. Выработка.

А какую хорошую можно было бы поставить картину.

Что только не видится мне — самого странного, самого, казалось бы, несхожего с Шекспиром, никак с его художественным методом не связанного,— когда я ощупью (а не разумом!) приближаюсь к стилю выражения, зрительному перевоплощению этой трагедии: «Двенадцать» Блока, «Ужасы войны» Гойи, лошадь, которую хлещут кнутами по глазам из сна Родиона Раскольникова...

И ни одна театральная постановка этой пьесы не кажется мне заманчивой.

Меня восхищала в свое время работа Питера Брука, но, естественно, мне видится все по-иному; в противном случае — для чего мне было бы браться за эту постановку?..

На мировом кинорынке определились законы спроса к так называемым историческим фильмам: зрелище в красках, размах и затраты, парадные события, обычаи и моды старинных времен.

Как раз этого в «Лире» не будет. Ни красок, ни размаха, ни старинных обычаев.

Было бы унизительно обряжать Шекспира в униформу суперколоссов.

Ничего для «почтеннейшей публики». Все для простоты и ясности, полноты выражения мыслей трагедии.

О серьезном — всерьез.

Я по-своему слышу в потоке белых шекспировских стихов размеры, ритм.

Как у Слуцкого:

Три мелодии. Марша вроде и
Вроде вальса. И вроде дуды.
И раздумчивая мелодия
О природе людской беды.

Вальса я, правда, не слышу вовсе. Зато и марш, и дуду, и раздумчивую природу людской беды слышу отчетливо.

Стихи неотрывны от звука голоса. Трудно себе представить, чтобы у Гейне был бас, у Маяковского — тенор.

У Мандельштама был какой-то петушиный, ломкий голос, у Ахматовой — прекрасные, глубокие низкие ноты.

Чтобы не оставалось сомнений в совершенном несходстве Корделии и Офелии (не только по характерам, но и по звучанию), Шекспир заставляет Лира вспомнить перед смертью, что у младшей дочери был «низкий голос».

Детский врач, педагог и писатель Януш Корчак погиб в газовой печи Треблинского лагеря смерти, отказавшись от помилования. Он шел на смерть вместе с детьми, сочиняя им сказки, чтобы они не поняли, куда их ведут.

Мне захотелось прочесть его книги, больше узнать о нем.

«Я часто думал о том, что значит «быть добрым»? — нахожу я у Корчака. — Мне кажется, добрый человек — это такой человек, который обладает воображением и понимает, каково другому, умеет почувствовать что другой чувствует».

Но почему-то нет ничего более страшного для современной эстетики, чем доброта. Художники боятся доброты, как черт ладана; как будто бы страшнейшие опасности подстерегают каждого, кто рискнет заикнуться о доброте.

Болото сентиментальности засосет художника, боящегося доброты, он провалится в яму романтизма. Срам, стыд ему. Само время откажется от него: из двадцатого века он попятится в викторианский, девятнадцатый.

Я часто вспоминаю Корчака во время этой постановки.

Кино — это деталь. Просто с детских лет это мой родной язык, способ выражения. И не привык я к декламации, возвышенному тону.

Я начинал свою жизнь с безрассудной любви к кино. И первые мои шаги в искусстве я сделал по дорожке, ведущей к экрану. Как мечтал я повторить сам эти прекрасные кадры: погоня по крышам, лицо во весь экран — самый что ни есть крупный план — и, взгромоз-

див треногу на крышу, крутить прекрасный общий план с высоты птичьего полета.

Все — щелк монтажных стыков кадров по нескольку клеток, ореолы контражура и смыкающаяся диафрагма — все казалось мне истинным волшебством.

И какими ничтожными, ремесленными мнимохудожественными кажутся мне теперь все эти рукоделья.

Все что угодно, только не «кино».

Телевидение как-то брало у меня интервью. Я высказал, правда, в более мягкой форме, подобные мысли, но их из интервью изъяли. Кинорежиссер такие мысли высказывать не должен.

То, с чего начинался замысел этого фильма, мне, кажется, получается — Лир и Корделия в плену.

Только бы продлить этот образ во времени. Дать ему покой движения. Иначе — зрительная скороговорка, мой страшный грех, беда, от которой не могу отвязаться. Нет времени — самое ужасное в киноработе.

Нужна воля преодолеть тысячу препятствий, чтобы удалось снять не только главное (без чего не обойтись), но то лишнее, что и создает протяженность зрительного движения. Секунду, растянутую до вечности, чтобы потом, разом месяцы спрессовались в минуты.

Почему все странные, парные антагонизмы этой трагедии, полюса единства железного века больше всего напоминают мне стихи А. Тарковского:

Мы крепко связаны разладом,
Столетья нас не развели,
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом
В текучем словаре земли.

Волхвы и волки!

Мы наивно считаем, что разгадываем Шекспира.

Нелепая постановка вопроса.

Это он нас разгадал, а не мы его.

Что дает мне подчинение одному и тому же автору в течение стольких лет? Как ни странно — возможность совершенной самостоятельности своего, и только своего, художественного мышления, мыслей о современной жизни, перенесение своего собственного жизненного опыта в фильм.

А художественный опыт, совершенствование способов труда заключался вот в чем: в первых шекспировских постановках я, углубляясь в пьесы, находил возможность пристраивать к ним свои домыслы. Теперь я нахожу в самой ткани трагедии то, что необходимо мне выразить потому, что это еще не было показано, и я — первый — это открыл.

Разумеется, это мне только кажется. Ничего я не открываю. Просто я читатель особой эпохи, режиссер особой жизненной судьбы.

Дело именно в этом — эпохе, судьбе.

«Широта входит в природу человека; когда взывают к широте, то взывают ко всему человеку, ко всему, что его составляет, и в ответ является энергия, настоящая способность жить и действовать, — писал Чехов, — всякая узость идет против истинных масштабов жизни, и поэтому она кончается насилием над нею».

Худосочию мысли, скудоумию начетчиков Шекспир противопоставляет щедрость человеческой природы, размах мысли, глубину чувства.

И заблуждение, и энергия негодования, и мучительность поисков истины во всех движениях Лира — эта щедрость.

Кажется, в этой постановке мне удалось добиться совершенной свободы актерского существования в сложнейших обстоятельствах пьесы.

На съемках последних месяцев я снимаю урожай с посева долгого и тяжкого труда. Хотя, пожалуй, тяжким называть его несправедливо: уж больно много радости было как раз в этом — общении с интеллигентной и талантливой компанией артистов.

Мы одинаково полюбили одни свойства и возненавидели другие. Нас связала не эстетика, а этика.

Я строил здание, совсем позабыв, что служу в цирке шапито.

Сшибут палки, упакуют полотно. Труппа разъедется по другим городам.

А я, как в «Цирке» Чаплина, грустно подниму бумажный круг, через который прыгала наездница.

Как интересно задумывать фильм, как интересно репетировать с артистами, и, боже мой, как я ненавижу съемки!

Помесь тоски, бешенства, физических неприятностей. И всегда ощущение: не выходит, сколько ни заставляй себя быть требовательным, не соглашаться с тем, сколько частей кадра не такие, какими им следовало бы быть. Интересно бывает от силы час — выстроить кадр, ухватить образную мысль в пространстве.

И потом — семь часов постылого ремесла. Вот так.

Недавно мне попался дневник Франсуа Трюффо. Когда я задумываю фильм, пишет он, мне кажется будто я пишу роман. С первого же съемочного дня у меня чувство, что я нахожусь на палубе парохода, терпящего кораблекрушение.

Последние годы моя режиссерская работа начинается с исследовательской. Вчитываясь в сочинение, которое я люблю уже множество лет, я открываю мысли и чувства автора, существующие не только в тексте, но и между строчками, отношения не действующих лиц между собой, а автора и его героев и — самое важное — отношения его и времени.

И тогда я открываю для себя причину своего увлечения, всепоглощающего внимания (оно проходит сквозь всю жизнь) к этому автору: это отношение мое и моего времени. Автор открыл мне глаза, назвал то, для чего я бессилен был найти слова.

Тогда начинаешь не читать, а видеть. Зрительное движение возникает изнутри текста, текст ужимается все больше и больше. Люди становятся видны вблизи.

Ни содержания, ни формы в этой образности новой реальности нет: здесь все содержательно и получает реальность лишь в особом способе выражения.

Что-то толковое можно снять сразу, с маху, не задумываясь.

Плохо, что я сбился с того отчаяния, на котором снимал последний месяц в Нарве.

Я остановился на месяц, все смонтировал и потерял какое-то важное внутреннее состояние. Теперь придется начинать с начала, а ведь это уже конец.

Фильма?..

Все свои постановки (кажется, кроме ранних лет) я заканчиваю либо с ощущением острой, непереносимой боли от того, что «не так», «не то» — неверный звук, фальшивое движение, грязный переход, либо — это все же легче — тупого, тоскливого неудовлетворения. Только профессиональная привычка, выработанная годами, заставляет меня упорно добиваться хоть немного лучшего.

Ну, а «Лир»? Здесь я «умер в актере», а нужно было «умереть в Шекспире».

Лир — не только герой знаменитой пьесы, самой что ни на есть великой трагедии, но и житель нашей земли, спутник поколений.

Их не так уж много, тех, кто идут с людьми по дорогам горя. Люди знают их, как себя. Потому что они — в каждом.

И вот идет он через века с мертвой дочерью на руках. И говорит нам: «Вы из камня. Вы столько видели и молчите».

Я кончаю фильм с ощущением несправедливости. То, что я с таким трудом строил, разом рушится. Теперь я понял, что трудился над тем, самым сложным, что является основанием театра: собрал, подготовил, объединил труппу. Долгим трудом мне удалось вместо собрания исполнителей разного таланта создать то, что было мне так дорого в молодости,— мастерскую.

Это слово кажется мне верным. Ведь дело не в профессионалах, пригодных для квалифицированного исполнения, а в компании единомышленников, смело пробующих выразить то, что сперва понимаешь скорее чувством, не-

жели мыслью, что ускользает от определения словами, что кажется важным, необходимым выразить. Но что выразить общеизвестными способами нельзя. И что нельзя выразить самому в одиночку.

Вот и становится необходимым собрать тех, кто станут единомышленниками. И дело не только в том, что каждый из них выполнит хорошо свою часть дела. Что-то перейдет от человека к человеку, объединит людей.

Именно это, пожалуй, в «Лире» мне удалось больше всего. В «Гамлете» и ничего похожего не было.

Создан театр; нужно подобрать репертуар, начинать новые спектакли. Вот только теперь вся работа этих лет себя и оправдает.

Но теперь нужно прощаться: спасибо, дорогие друзья, мне было очень интересно работать с вами. Желаю всем вам удачи. Жаль, что мы трудились в кино, и то самое важное — чувство общности, воспитанное Шекспиром, его представления о добре и зле, об истинном и мнимом, о сути искусства и формах ее выражения — не даст следующих урожаев.

Наступает период, когда монтажная переводится на военное положение, потом на осадное. Потом черт знает на какое — видимо, на положение корабля, который уже наполовину затонул. Режиссер сходит с мостика последним. Он спятил с ума на том, что считает, будто корабль можно еще спасти, вырезав из одного перехода в третьей части шесть клеток, в пятой добавив четверть метра и заменив два слова в дубле озвучания.

Вчера вечером — наконец! — я закончил — окончательно! — «Лира».

Вырвал еще одну (после того, как фильм был принят) неделю работы. Сокращал, перемонтировал, перезаписывал.

Мне казалось, что я сделал немало: ритм стал круче, плотнее звуковая ткань.

Спросил ассистента по монтажу:

— Сколько же я в итоге вырезал?..

— Семнадцать метров.

Фильм, особенно заканчивающийся, всегда являлся для меня почти физическим мучением. Я до боли ненавидел, приходил в отчаяние от неудач. Они были повсюду, и я выбивался из сил, стараясь их выправить.

Потом, как боль, фильм утихал, оставляя меня.

Боль становилась менее острой, она как бы удалялась. Фильм отделялся от меня, начинал жить отдельной жизнью. Она могла меня радовать или приводить в отчаяние.

Но все это было уже вне меня. Я жил уже чем-то иным.

1967—1970

Е. Григорьев, О. Никич

Иванцов, Петров, Сидоров...

Глава первая. Сидоров

Был понедельник — первый рабочий день недели.

Семен Ильич Сидоров развернул свой «Запорожец» на большой площадке перед зданием института и заглушил мотор.

Вышел. Проверил, закрыты ли дверцы, и неторопливо направился к институту.

Было ему за пятьдесят, и по своей старой привычке, выработанной годами, он приезжал на работу гораздо раньше и уходил гораздо позже. И не только потому, что был «начальник» — заведующий лабораторией, просто привычка была такая — отдавать работе все. И он почти брезгливо относился к тем, которые сидели на работе «от» и «до», от звонка и до звонка. Не мог их понять Семен Ильич, не мог и не хотел. Всю свою жизнь он «тянул», «вкалывал», «вытягивал» — работал в общем, как бы это ни называлось.

Институт представлял из себя длинное шестиэтажное здание песочного цвета. Голый фасад. Одинаковые ряды окон. Бетонный козырек над застекленным входом. Здание, как сотни других. Научное учреждение.

Семен Ильич прошел мимо черно-стеклянной доски:

Институт — крупным шрифтом, и проблем экспериментальной химии — шрифт помельче.

Толкнул стеклянную дверь.

Прошел через просторный вестибюль, мимо пустых вешалок гардероба.

Вахтер предупредительно закивал головой — он знал Семена Ильича, но Сидоров аккуратно предъявил пропуск: он уважал порядок.

Поздоровался и миновал проходную.

Поднялся на лифте на третий этаж.

Пошел по коридору. Один. Со своими мыслями. И мысли, видать, были не очень веселые, они пригибали плечи Семена Ильича, и он не скрывал их, поскольку он был один, совсем один, в пустом коридоре, и не перед кем было изображать что-то такое, уверенное и наигранное.

Перед дверью с табличкой «Заведующий лабораторией» он остановился.

Открыл дверь.

Шкафы с папками. Сейф. Письменный стол с двумя телефонами — местным и городским. Кресло. Стулья вдоль стен.

Сидоров аккуратно повесил плащ на вешалку. Причесался. Посмотрел в окно: там был привычный пейзаж — нагромождение светлых корпусов — блочных, панельных — новый район города.

Семен Ильич поправил большую фотографию на стене — группа улыбающихся людей на Красной площади, среди них — он, Сидоров. Посмотрел на нее и вздохнул.

Открыл сейф. Достал пухлую голубую папку с коричневыми тесемками.

Сел за стол, положив папку перед собой. Самая обыкновенная папка: на голубом картоне, рядом с титулом «Дело №» аккуратно выведены цифры — 7108.

Семен Ильич развязал тесемки, полистал, нашел отмеченные страницы. Задумался.

На фоне исписанных формулами листков — титры фильма.

Кончились надписи — Семен Ильич сложил исписанные листки, подвинул к себе голубую папку и в правом верхнем углу аккуратно вывел: «Хранить в сейфе» — подчеркнул жирной чертой и лихо расписался — С. Сидоров.

В коридоре задребезжал звонок. Он посмотрел на часы — девять. Начинался рабочий день.

Семен Ильич встал, убрал папку. Причесался. Поправил галстук. Распрямил плечи и пошел обходить свои владения.

Он вышел в коридор. Нет, не тот одинокий человек, который не спеша брел по пустынным коридорам института — шел человек уверенный, спокойный. Шел хозяин.

Он заглянул в одну комнату. Люди были уже на месте, начинали приступать к работе.

— Здравствуйте, товарищи! — голос Семена Ильича звучал бодро, вдохновляюще.

— Здравствуйте, Семен Ильич, — ответили вразнобой, но с особой, личной теплотой: Семена Ильича любили, он числился в «хороших мужиках».

С Григорием Лукичом, лучшим механиком лаборатории, Сидоров поздоровался отдельно.

Около красавца аспиранта Семен Ильич задержался тоже.

— Ну как, Зураб Спиридонович, есть результаты?

— Будут, Семен Ильич! — сверкнул тот солнечной улыбкой.

Сидоров потрепал его по плечу.

— Давайте, Зураб Спиридонович, действуйте!..

И продолжил свой обход.

В следующей комнате было пусто. Сидоров оглянулся и увидел у лестницы три фигуры.

— Уже закурили... — сказал он неодобрительно, но без излишней строгости. — Не рано ли свой рабочий день начинаете?

К нему отнеслись спокойно, знали и цену себе и характер начальника.

— Здравствуйте, Семен Ильич. Не курим — думаем...

Семен Ильич кивнул: ребят этих он уважал и ценил, но легкость их обращения с «начальством» не одобрял. Сам он был воспитан в других традициях.

Из третьей комнаты лаборатории уже доносилось глухое бормотание вакуум-насоса. Тихо потрескивал разряд.

В комнате было двое: Светлана Щеглова, лаборантка, и Алексей Петрович Петров, старший научный сотрудник, «мозг» лаборатории.

— Все хорошеете, Светочка, — улыбнулся Сидоров, но тут же переключился на уважительный тон. — Здравствуйте, Алексей Петрович.

— Добрый день, Семен Ильич, — Петров привстал.

— Сидите, сидите, Алексей Петрович. Как самочувствие?

— Спасибо. Нам необходимо стекло, шлифы... Реактивы прислали, но не те...

— Разберемся, — деловито кивнул Сидоров... — Вы напишите мне подробно.

Петров достал несколько листков, придвинул.

— Вот список. Докладная. Заявка.

— Да-а... Спасибо... Еще один вопросик — вы ко мне не зайдете?

Петров посмотрел на часы. На бумаги. На ровный столбик цифр.

— Хорошо, Семен Ильич. Минут через десять...

Сидоров благодарно кивнул и вышел.

Петров подождал, пока закроется дверь.

— Светлана!

— Да, Алексей Петрович, — отозвалась лаборантка.

— Вы опять ошиблись, обсчитывая последнюю серию...

— Я проверяла...

— Я пересчитал второй опыт — вы ошиблись.

— Так, может, я только во втором? Алексей Петрович, неужели всю серию — заново?

— А как же иначе? Или вы хотите, чтобы я это сделал?

Лаборантка громко вздохнула.

— ...Не надо эмоций, — сказал Петров. — Мне нужны точные цифры. Завтра в десять ровно я сдаю текст печатать.

— Я сделаю, Алексей Петрович, — поджала губы Светлана.

— Разумеется, — сказал Петров.

Телефонный звонок Сидоров услышал еще подходя к кабинету. И по звенящей резкости определил — городской (местный телефон звонил потише).

Он поднял трубку, расстегнул пиджак и ослабил галстук.

— Сидоров слушает... Не расслышал — кто? Ладно, соединяйте, разберемся... — выждал паузу, соединяли... — Извините. Ваш секретарь нечетко назвал... Пал Палыч, это ты? Фу ты, не узнал... богатым будешь... А как же! Играли просто лихо!.. Нет, я уж теперь по телевизору. А ты? Да, стареем... Да... Слушаю... Извини, Петрова мы сейчас отпустить не можем... А я Артемьеву не подчиняюсь. Понимаю. У нас тоже горит. Да. Да... И тебе. Будь!..

Семен Ильич посмотрел в окно — ветрено, дождя не будет.

И вновь резко зазвонил городской телефон.

— Сидоров слушает...

— Здравствуйте... — зазвучал в трубке спокойный голос. — Это Иванцов говорит...

— А-а... Иванцов... Геннадий... Борисович, так кажется?.. — на лице Сидорова появилась недобрая усмешка. — Наш «молодой специалист»... Ну, как съездили?..

— Готов приступить к работе.

— Это, можно сказать, похвально... Лучше поздно, чем никогда... Но учтите — эти два месяца, которые вы урвали — для себя, — они вам еще отольются...

— Я отработаю.

— Ладно... — Сидоров прижал трубку плечом и закурил. — Только запомните — я мог эту вашу поездку пресечь двумя телеграммами — в штаб строительных отрядов и в горком комсомола... Да и сейчас еще могу попортить вам биографию. Так что не ждите от меня поблажек.

— Я отработаю, — спокойно повторил голос.

Это спокойствие удивило Сидорова, даже вывело из себя.

— Послушайте, — сказал он, — Иванцов... Геннадий Борисович!.. Вас послали на передний край науки! Вы — в нашу лабораторию... в наш институт на коленках должны были ползти!..

— Можно? — вошел Петров.

Сидоров кивком предложил ему сесть, потом, закрыв трубку рукой, сообщил:

— Иванцов ваш звонит... — и добавил в трубку: — ...Я вам повторяю: вы это право еще не заслужили, не заработали!..

Голос в трубке звучал по-прежнему ровно и спокойно.

— Извините, но если уж зарабатывать какие-то права — надо все-таки приступать к работе. Вот я и спрашиваю — когда?

Сидоров переглянулся с Петровым. Тот слушал разговор с большим интересом.

— Еще не ясно, — сказал Сидоров, — будете ли вы у нас работать. Вообще!..

Спокойный голос, помедлив, спросил:

— В какое время мне приехать?

— До двух я занят.

— Значит, я приеду в два?..

Сидоров от возмущения замотал головой и, помахав трубкой в воздухе, хлопнул ее на рычаг.

— Какой?!.. Мало того, что уехал деньгу зашибать!.. — Сидоров точно знал, что молодые должны быть нерасчетливыми. — Еще и гонор!.. А что, мол, вы мне можете сделать?..

Петров слушал его почти с удовольствием.

— А ведь это вы его выбрали, Алексей Петрович, субчика этого!..

Петров рассмеялся.

— Вы о чем? — Сидоров заулыбался тоже.

— Здорово вы его, Семен Ильич! От души!

— Нахал, — с наслаждением выговорил Сидоров. — Нахалюга!.. Наглец!.. Я уже в кадрах сказал — нам такие не нужны!

— Напрасно, — коротко сказал Петров. — Его не надо отдавать.

— Бросьте, — Сидоров еще улыбался. — Это же... Вы бы с ним поговорили...

— Я с ним говорил. И с Фоминым говорил — он у него диплом делал. Это талант. А таких мало — примерно два на тысячу... Сделал прекрасную работу по релаксации. Я читал. Зрелая работа. И не только я его выбрал — он сам выбрал нас...

— Слушаю вас, Алексей Петрович... Продолжайте.

— Вам кто нужен, Семен Ильич? Талантливый работник или скромный бездельник? Придет — дадите выговор за опоздание, накажете...

— Это уж не сомневайтесь. Он у меня премию только в следующей пятилетке увидит!

— Кстати... Насчет его выбора. Встретились мы с ним, как обычно, перед распределением: но я ему — в общих чертах, а он мне цитаты... Из вашей статьи. — Петров прищурился. — Той самой. Пятьдесят восьмого года... Помните? Хорошая была работа...

— Хорошая... — Семен Ильич вздохнул и просветлел. — Гляди ж ты, откопал...

Семен Ильич любил ту, самую лучшую свою работу, сделанную еще в подвале старого здания, в тесноте, когда не было еще ни института, ни седьмой лаборатории — работу, которая принесла ему известность и должность заведующего лабораторией, которую еще предстояло создать...

— ...Так вы считаете, Алексей Петрович, не стоит его отдавать?

— Безусловно.

— Ладно, — Сидоров пометил в календаре. — Возьмем...

Он откинулся в кресле и покрутил головой:

— Но... я вам доложу — нахалюга!..

— Образуется. — Петров медленно поднялся.

Сидоров тоже встал.

— У меня к вам просьба. — Он открыл сейф и достал голубую папку. — Был у нас один долгосрочный договор... Тема семь-один-ноль-восемь.

— Да, — кивнул Петров.

— Я прошу вас — ознакомьтесь... Так сказать, личная рецензия...

Петров взял папку, прикинул на руке вес, подумал.

— Как скоро?

— Вне очереди...

— Так... в одиннадцать — защита Яковлева... Постараюсь...

— Спасибо, Алексей Петрович, спасибо... А этого молодого гения я вам сегодня же приведу...

Петров кивнул и вышел из кабинета.

Сидоров сел, посмотрел на часы, придвинул к себе местный телефон.

— Отдел кадров? Никитина, пожалуйста.. Сергей Сергеич, ты? Привет. Сидоров... Слушай, как там насчет нашего молодого специалиста? Посмотри, пожалуйста: Иванцов Геннадий Борисович. Что? Когда это я отказывался?.. Да ты что, Сергей Сергеич, побойся бога... Мы этого парня специально искали, выбирали, справки наводили... Слушай, Сергей Сергеич, не надо спорить... «Кадры решают все!» — но спорить не надо.. Оформляй сегодняшним...

Защита диссертации. Сплошным потоком льются слова, понятные лишь для посвященных в этот язык.

— ...На основании кинетических и полярографических данных каталитическое действие объяснено ускорением реакции расщепления оксиметилсульфината, за счет разрыхления связи це-эс при вхождении аниона аш-о-це-аш-два-эс-о-два-с-минусом во внутреннюю сферу комплекса...

Петров, склонив голову, внимательно слушает.

Аудитория спускается вниз амфитеатром. В первых рядах виднеются лысины и седины. Это Ученый совет. Выше — публика. Диссертант расхаживает внизу с переносным, как у эстрадного певца, микрофоном и с огромной указкой. Он то и дело подходит к развешанным на кронштейнах таблицам, чтобы ткнуть указкой в произносимую цифру. Голос его звучит негромко и уверенно.

Это Яковлев.

— ...Исходя из дополнительного материала, аргументировано необратимое протекание указанных стадий реакции обмена лигандов... На основании предполагаемой схемы методом

стационарных состояний выведено уравнение восемьдесят четыре... Вот оно, это уравнение...

По проходу осторожно пробирается Сидоров. Несколько неловких извинений шепотом — и ему удается протиснуться к Петрову и сесть рядом.

Поискав глазами знакомых, Семен Ильич успокаивается и наклоняется к Петрову.

— Вы прочли? Успели?

— Прочел, — кивает Петров и достает из портфеля голубую папку.

— Что скажете?

— Четырнадцать ошибок. Шесть — в теории. Восемь — в расчетах.

— Не может быть...

Петров пожимает плечами. Рука его ставит вторую галочку на листке бумаги, лежащем перед ним.

— Но принципиально — возможно? — напрягается Сидоров, пряча папку.

— Извините... — Петров делает останавливающий жест и прислушивается:

— ...Исходя из развитых представлений о механизме катализа, следует ожидать существования связи между лабильностью аксильных лигандов в рассмотренных диоксиминах и их каталитической активностью...

Помедлив, Петров ставит еще одну галочку.

—Понимаете, Семен Ильич... То, что вы хотите получить — это маловероятно, однако возможно... Но способ, которым вы это хотите сделать...

Голос Петрова неожиданно прерывается... Сидоров бросает на него быстрый взгляд — на бледном лице Петрова блестит бисер маленьких капель, глаза прикрыты, челюсти крепко сжаты...

Сидоров отворачивается — это уже не впервые — он знает: Петров сам справится со своей болью.

— ...В таблице семь приведены кинетические характеристики в присутствии соответствующих комплексов... Ниже — расшифровка обозначений лигандов...

Петров действительно уже открыл глаза и, вытирая платком лоб, доканчивает фразу:

— Но способ, которым вы это хотите сделать.. нереален, опасен... я бы сказал, авантюрен.

Сидоров с сожалением посмотрел на него.

— ...Хотя ввиду сложности стехнометрического анализа, «ес-индексом-эф» и «логарифм-пэ» являются только эффективными характеристиками, но для сравнительной оценки скоростей реакции они, безусловно, пригодны...

Четвертая галочка возникает на листке,

— Ясно... А что это за птички-галочки? — скучно спросил Сидоров.

— Это не галочки — это во́роны... — Петров кивает на докладчика. — Уже четыре ошибки...

— Ну и что? — Сидоров кинул взгляд в сторону Яковлева.

— Ничего,— пожимает плечами Петров, — Он кончит, я выступлю...

— Ладно вам,— усмехается Сидоров. — Это же ведь не кандидатская — докторская!..

— Тем более. Доложен быть умнее. Обязан.

— Да вы что, Алексей Петрович? Бросьте...— Сидоров даже беззвучно хохотнул. — Вы же знаете...

— Знаю. Мы с Яковлевым — с одного курса.

— Экий вы... Не надо... ведь ему все равно доктора дадут.

— ...Внедрение предлагаемого метода в промышленное производство обещает, как показывает наш расчет, сделанный по итогам модельных испытаний, годовую экономию порядка полутора миллионов рублей при предполагаемой производительности порядка десяти тысяч тонн в год...

Пятая галочка.

— Может быть. Но я не хочу быть соучастником.

— Ну, как хотите... — улыбается Сидоров. — Имеете право быть принципиальным... Только без меня... — Семен Ильич хмурится и, привстав, начинает пробираться к выходу.

Двое немолодых уже мужчин с неодобрением оглядываются на него, но узнав, приветственно кивают...

Яковлев произносит заключительную фразу

и отходит в сторону. Аудитория одобрительно зашелестела.

Высокий старик со строгим лицом подходит к микрофону:

— У кого есть вопросы к диссертанту?

Все шуршат бумагами и откашливаются. Алексей Петров огляделся и поднял руку...

На больших часах перед входом в институт — без пяти минут два.

Стеклянная дверь, туго качнувшись, пропускает молодого человека в светлом плаще.

Он входит в вестибюль и сразу же сворачивает направо — там, над окошечком в стене — надпись «Бюро пропусков». Он протягивает паспорт, и немолодая женщина за окошком начинает перебирать бумаги. Можно оглядеться.

Просторный вестибюль. Стенды с объявлениями. На вешалках гардероба пестрят плащи — да-а, сотрудников много.

Зацокали каблучки. Высокая девушка в белом халате спустилась по лестнице и начала прикалывать объявление к пустующему стенду.

Он подошел.

«Программирование на БЭСМ-6, алгол, кобол, фортран. Запись в ком. 518. Начало занятий — в октябре».

Девушка ловко вколола последнюю кнопку и обернулась.

Она взглянула на него, ему показалось — весело взглянула, одобрительно... и прошла мимо.

Он двинулся было вслед, но его остановил стук.

Стучит по стеклу карандаш — это женщина из Бюро пропусков.

— Иванцов, получите пропуск...

Иванцов — это он. Веселые ясные глаза. Упрямый рот. Короткая стрижка. Такой крепкий молодой человек.

Уже без плаща — предъявил пропуск — прошел.

Лифт.

Коридор третьего этажа. Встречные сотрудники в белых и синих халатах.

Иванцов спросил, как пройти. Поблагодарил.

И вот уже перед ним — дверь с табличкой «Заведующий лабораторией».

Иванцов постучал — никто не отозвался. Толкнул дверь — закрыто.

Посмотрел на часы, потом — по сторонам и отошел от двери.

— Привет, Гена! Тоже к нам?

Иванцов посмотрел: незнакомое лицо. Помолчал.

— Кого ждешь?

— Сидорова.

— А-а... Видел наверху. В буфете. Поглощает обед. Если срочно — поднимись...

Иванцов покачал головой.

— Не срочно.

— ...Как знаешь... Будь здоров!

— Всегда здоров!

Парень побежал дальше.

Гена начал рассматривать стенгазету с ярким названием «Факел».

— «С днем Победы!..» Ясно, еще майский номер... довисел до сентября... фотографии ветеранов... Одна из пожелтевших фотокарточек его заинтересовала. Так и есть: «Сидоров Семен Ильич. Гвардии капитан. Первый Украинский фронт. Ныне — заведующий лабораторией № 7»...

Гена внимательно вглядывался в бывшего гвардии капитана, в своего будущего шефа.

За его спиной послышались легкие шаги. По коридору шла та самая, высокая девушка, которую Гена видел внизу.

Иванцов помедлил какое-то мгновение — и зашагал вслед. Девушка шла быстро и легко. Приятно было смотреть, как она идет.

Но когда Гена уже почти догнал ее, поравнялся — девушка резко повернула и скрылась в одной из комнат.

И все: дверь хлопнула — девушка исчезла. Иванцов попытался разглядеть что-нибудь сквозь бугорчатое стекло проклятой двери, но кроме неясных теней ничего не было видно...

В этот момент кто-то тронул его за плечо:

— Вы не меня ищете?

Гена обернулся. Улыбнулся. Широко. Беззаботно.

— Вас... конечно... А вы, простите, кто? Трудно узнать в нынешнем Семене Ильиче — того, бравого гвардии капитана...

— Значит будем считать, что вы уже освоились... — Семен Ильич плотно закрыл дверь. — ...И можно вас нагружать. — Он рассматривал нового работника.

— Нагружайте.

— А что нам долго приглядываться? Печатная работа у вас уже одна есть... И начало хорошее: на втором и третьем курсе — именной степендиат, награда на конкурсе студенческих работ... командир стройотряда... — Сидоров коротко улыбнулся.

— Это из личного дела? — улыбнулся Иванцов тоже.

— А вы что думали — мы кота в мешке покупаем... — Семен Ильич весело поглядел на Иванцова. — О кандидатской не задумывались?

— Пока нет.

— Женаты?

— Нет. А что?

— Ничего. Это, можно сказать, стимул... зарабатывать...

— Я в науку — не за деньгами.

— Эк вы! — Сидоров довольно рассмеялся. — Мы все «в науку — не за деньгами». Тем более что денег-то особых в науке не платят. Вам, например, полагается сто десять. И никаких сказок. Да-а. Наука, наука... — Семен Ильич перестал ходить вокруг Иванцова. — Ты ведь комсомолец?

— Да. А что?

— Ничего. Я тоже был. Лет тридцать назад. На фронте. Там не спросишь: «А что?»... Комсомолец? Иди первым!..

— Я знаю.

— Все знают. А первые — не все!..

— Так то — война...

Сидоров опять развеселился:

— «В жизни всегда есть место подвигам!»...

— Есть... Только время-то теперь тихое.

— Это вы теперь тихие! А время-то боевое!.. Всегда — боевое.

Семен Ильич достал из сейфа голубую папку:

— ...Вот скажут тебе завтра: «Надо!» Шагнешь? А?

— Я же офицер запаса. Лейтенант.

— Я не про армию. Там и спрашивать нечего. Приказ — и готово! Я про другое...

Иванцов насторожился.

— А про что?

В дверь постучали — вошел Петров. Гена привстал, поздоровался: «Здравствуйте, Алексей Петрович».

Петров улыбнулся ему:

— Рад вас видеть.

— Ну как защита, Алексей Петрович? Высказались?

Петров кивнул.

— Но доктора ему дали? — Сидоров улыбался.

Петров снова кивнул.

— ...Что я вам говорил?..

Глухо зазвонил местный телефон.

— Сидоров слушает.

— Здравствуйте, Семен Ильич,— зазвучал в трубке голос. — Хочу напомнить вам, что в три часа совещание.

— Спасибо, Анна Петровна, я помню. А как здоровье? Хорошо? Ну и слава богу, а то грипп-то свирепствует... У англичан, я слышал, работать уже некому... Это верно... Спасибо, я не опоздаю...

Он положил трубку, и улыбка сошла с его лица: предстоящее совещание, видимо, не очень радовало его.

— Вам, Геннадий Борисович, сейчас надо спуститься на первый этаж, в отдел кадров. Это рядом с лифтом...

Иванцов понял, что он лишний.

Встал. Кивнул. Вышел.

— Вы садитесь, Алексей Петрович, садитесь... У вас что-то ко мне?

— Я насчет этой темы... — Петров кивнул на лежащую на столе голубую папку. — Мне кажется, Семен Ильич, наша лаборатория вообще начинает терять лицо... Мы же решили когда-то, что наше дело — перспективный, дальный поиск, а не немедленная отдача... А эта тема, договора с нефтяниками, с газовиками, с какими-то КБ... тут еще пожарники звонили, говорят — вы им обещали...

Сидоров нахмурился.

— Я вас понимаю, Алексей Петрович, но ведь профиль института — прикладная наука... Так что...

— Наш профиль, Семен Ильич, — это завтрашний день прикладной науки, ее проблемы, фундаментальные, поисковые работы. А для остального — есть отраслевые НИИ...

— Которые не справляются...

— Значит надо их усилить,— стал равномерно и длинно выговаривать Петров. — А не перекладывать на нас их работу. Мы-то на них переложить свою работу не сможем.

Сидоров терпеливо дослушал. Пошутил.

— Нехорошо говорите, Алексей Петрович... «Наше», «их», «свое», «не свое» — все ведь наше... Можем помочь — помогаем...

Петров засмеялся. Очень зло.

— Мы и картошку собирать можем. Только «нам» в целом, в большом масштабе — это дорого будет стоить. Можно и микроскопом гвозди забивать.

Сидоров ласково смотрел на него: опять «студенческие» разговоры.

— Не утрируйте, Алексей Петрович... Это дело серьезное. Ведь эффективность науки,— он говорил размеренно, почти, как Петров,— это быстрая отдача вложенных средств.

— Да-а? — каким-то неопределенно-насмешливым тоном протянул Петров. — Никогда бы не подумал.

Сидоров помрачнел: он не любил Петрова вот таким. Сдержался.

— Хорошо, Алексей Петрович, не буду вас задерживать.

Петров встал.

— Кстати, о прикладной тематике. Мне звонят от Артемьева... Требуют вас...

Петров обернулся в дверях.

— ...Но к ним ведь попадешь — засядешь надолго...

— То-то и оно. Я пока тяну, но как бы дирекция не вмешалась...

— Потяните еще, Семен Ильич... — Петров неожиданно заговорщицки подмигнул. — Мне тут еще пару статей надо оформить...

— Что в наших силах... — тоже раздвинул улыбку Сидоров.

Дверь за Петровым закрылась.

Кабинет заместителя директора института. Совещание в разгаре.

Председательствует хозяин кабинета, Борис Фомич Лисин, громадный мужик лет пятидесяти, с хитрым лицом, «гибрид лисы и медведя», как любовно окрестил его директор.

— ...Ладно,— басит Лисин,— с текущими делами у вас все в порядке. Теперь обязательства. Передаю Василию Трофимовичу...

Сидящий рядом с ним секретарь парткома Голубев деловито кивает Яковлеву.

— Продолжайте, Владлен Иванович...

Яковлев, самый молодой из заведующих лабораториями, обаятельно улыбнулся (на всякий случай — все-таки самый молодой, надо быть скромным) и продолжил:

— Я не буду зачитывать весь текст обязательств нашей лаборатории. Здесь все написано. Скажу самое существенное — к юбилейной дате шестая лаборатория обязуется сдать заказчику полные отчеты по двум темам: 74/13 и 73/154...

Пожилая женщина в очках улыбнулась и наклонилась к соседу:

— Один отчет уже печатают, а по второй теме ничего не вышло...

И словно вторя ее словам, Голубев осторожно спросил:

— А насколько продвинута работа по этим темам?

Яковлев помедлил.

— По 74/13 мы практически финишируем, но вторая — еще в самом разгаре...

— Так давайте-ка вторую и оставим в обязательствах, а первую — исключим... Что вам тянуть ее аж до юбилея?

— Нет. Это рискованно. — Яковлев покачал головой и опять обаятельно улыбнулся. — Мы, можно сказать, заготовили себе задел, а вы его предлагаете похерить. А вместо этого — оставить одну тему, которую можно еще и не успеть кончить?

— Извините, вы же обязываетесь успеть! А завершенную работу сдавайте немедленно! Знаю, по договору у вас еще год впереди. Обогнали срок? Молодцы! Теперь пусть заказ-

чик подхватывает ваш выигрыш во времени — мы это проверим! А вы теперь все силы — на вторую тему!

— Да, но если...

— Значит это не обязательство, а болтовня...

Яковлев хотел было возразить, но, взглянув на лица, понял, что надо соглашаться, улыбнулся широко и, махнув рукой, сел на место.

— ...Принимается с поправкой... — продиктовал секретарше Голубев.

— Да... — поднялся вновь Лисин. — Как заместитель директора я обязан вас предупредить и еще об одном... Не секрет, что десятилетие института будет отмечаться и в прессе... Так что в ближайшее время у нас начнут появляться корреспонденты, фотографы, радио... Надо бы принять их получше... — Лисин добродушно улыбнулся, — показать им, как следует... все... что можно показывать...

Он повернулся в сторону Климантовича — тот одобрительно кивнул.

— ...Так что прошу всех тщательно подготовиться... Все откровения и экспромты должны быть согласованы с дирекцией...

Сидоров улыбнулся.

— Минуточку! — вскочил Яковлев. — Напоминаю всем, что банкет состоится в «Арагви» и начнется в семь часов ровно. Прошу не опаздывать!..

Все оживились.

Лисин перекрывает все своим басом:

— Продолжаем! Седьмая лаборатория...

Сидоров знал Лисина очень давно... Борис Лисин... Оба они начинали свои студенческие годы в офицерских кителях, с планками ленточек фронтовых наград. Ордена и медали они надевали на экзамены. Теперь они их не носили даже по праздникам.

Сидоров знал, что даже «разнос», который сейчас ему предстояло выслушать, будет нестрашным, не враждебным... Но Семен Ильич терпеть не мог даже и таких разносов.

— ...Планы не выполняются по срокам... Нарушаются финансовые обязательства... На лицевом счету лаборатории скопилось такое количество приборов и оборудования, что о рентабельности не может быть и речи...

Заведующие завздыхали.

— Борис Фомич, — не поднимая глаз, сказал Сидоров. — Вы же знаете: не хватало сотрудников. Петров — полгода в больнице, а лаборатория без него, как без рук.

— «Без рук»... — тихо усмехнулась женщина в очках. — Без головы...

Лисин покосился на нее.

— Про Петрова мы знаем... Некому работать?.. А для чего вам японский спектрограф? — он подумал. Добавил: — Зачем вам лазерная установка?..

Сидоров сидел в углу. Молчал.

Заведующие недружественно зароптали.

— Тише... Товарищи... — Лисин заговорил мягче. — Зачем вы набрали себе столько договоров, Семен Ильич? Вы сможете все это использовать?

Все смотрели на Сидорова.

Сидоров посмотрел на Лисина и кивнул.

Яковлев обаятельно улыбнулся, пошутил:

— Раскулачить бы вас, дорогой Семен Ильич...

Сидоров не взглянул в его сторону.

Голубев кашлянул, сказал мягко:

— А как с обязательствами, Семен Ильич?

Семен Ильич встал и оправил пиджак. Он знал, что бить надо точно, а главное — вовремя. Теперь момент наступил. Он спокойно оглядел всех.

— Лаборатория номер семь, — выговорил он четко, — обязуется за оставшееся время... разработать... и пустить новую установку. На этой установке мы обязуемся получить новые, можно сказать, прин-ци-пи-ально но-вые, — растянул он слова, — результаты по теме договора 7108. Для тех, кто не в курсе, — речь идет о методе получения циклогетерокарбинов. Тема важная. Все.

Он поглядел по сторонам. Сел.

Все замолчали. Подействовало. Еще бы!..

— Цикло... чего? — склонился ко всезнающей женщине сосед-математик.

— Гетерокарбинов... — шепнула женщина, но, увидя непонимающее лицо, пояснила: — Исходное ценнейшее для уймы лекарств, пластиков и... возможно для ракетных топлив...

— Надо же... — заморгал сосед — Золотая жила...

— «Золотая жила»?. Безнадежно... — улыбнулась женщина. — Прямой синтез невозможен.

— А поднимете? — осторожно спросил Лисин.

Сидоров даже не приподнялся.

Ответил коротко, твердо, глядя мимо всех лиц — в глаза Лисину:

— Сделаем!

И это уже был другой Сидоров, другой Семен Ильич, каким мы его еще не видели.

— ...Раз обязуемся...

И выдал улыбку.

Половина шестого. Конец рабочего дня.

У вешалок гардероба — веселый галдеж и толкотня.

— С работы — не на работу! — подталкивает Сидоров выходящего Климантовича.

Тот уважительно сжал локоть Семена Ильича, тихо поздравил:

— Здорово ты их, Семен Ильич... Молодец! Пусть знают наших!

Сидоров подмигнул в ответ:

— О чем ты говоришь!..

А вот и Гена Иванцов, в плаще — стоит у стенда, делает вид, что читает объявления.

Появилась высокая девушка — и Гена сразу же перешел к другому стенду, поближе к выходу.

— Привет, Геннадий Борисович! Ждешь кого-нибудь? — это Зураб Габоев.

— Жду.

Зураб проследил направление его взгляда.

— Извини, дорогой, не буду мешать... — и доверительно шепнул: — Ее зовут Саша.

Девушка уже оделась и двигалась к выходу.

Гена рассчитал точно, он пропустил девушку у дверей и вышел вслед за нею.

Веселый поток сотрудников выплеснулся из подъезда института.

В общем гомоне Иванцову не сразу удалось разобрать, что кто-то зовет именно его:

— Иванцов! Геннадий Борисович!

Это был Сидоров. Он стоял около своего «Запорожца», держал открытую дверцу. Иванцов нехотя подошел к нему:

— Да я, Семен Ильич...

— Понимаю... привык на «Чайке»... — Сидоров крепко взял его под руку, — Ну ладно уж... поехали!..

Гена посмотрел — девушка удалялась, исчезая за спинами идущих к автобусной остановке...

Выехали на Садовое кольцо. Поток машин.

— Хочу поручить вам одну важную работу, — начал Сидоров. — Самостоятельную. Вы не против?

— Почему же? — Иванцов удивился.

— Видели у меня на столе голубую папку?

Сидоров мастерски вел машину.

— Кажется, видел.

— Ознакомитесь. Очень важная тема... Закрытая... — Сидоров взглянул на него. — Сколько на ваших?

— Без двух минут шесть.

— Две минутки подождем...

Сидоров затормозил у здания Центрального театра кукол. Вышли из машины.

Напротив затейливых часов уже стояли, задрав голову, несколько человек.

Дети чувствовали себя именинниками.

Сидоров подтолкнул Иванцова: кованый петух повернулся, вытянул шею и неожиданно громко закричал. С мелодичным трезвоном распахнулись бронзовые дверцы, закружились куклы. Шесть часов.

Дети загалдели и запрыгали от счастья. Взрослые тоже улыбались.

Сидоров включил зажигание:

— Грешен, люблю поглазеть... Хорошо придумано... А дети-то... Эх, жизнь... Вот помню...

Снова замелькали дома...

— ...Пока я не разрешу — никому ни слова! Даже Алексей Петрович ничего не должен знать. Все вопросы — только через меня. — Посмотрел жестко — в глаза. — Ясно?

— Ясно... — Иванцов тоже не отвел глаз. — Неясно только когда работать и где?

Стоп! Красный свет. Перекресток. Садово-Каретная.

— Работать будете в моем кабинете. — Сидоров закурил. Нервничал. — И только после окончания рабочего дня. Это временно, недолго.

— И значит Алексей Петрович ничего не должен знать? — Иванцов посмотрел на Семена Ильича ясными глазами. — Но ведь он, так сказать, мой непосредственный начальник?

Шеренга машин дрогнула и рванулась вперед.

— Ваш начальник... — жестко отрубил Сидоров, — я!

— Понятно... — Иванцов помолчал, подумал. — А какие стимулы?

«Запорожец» резко тормознул. Очередной светофор. Каляевская улица.

— Если все получится, — Сидоров опять добродушно улыбался, — дорогой Геннадий Борисович, сверлите дырку на пиджаке — будет что носить... Ну и соответственно... Хорошая машина! — кивнул он на застывший перед ними лимузин с дипломатическим номером.

— Квартиру дадут?

Сидоров удивился. Посмотрел на Иванцова. Будто видел впервые. Оценил.

— А что, квартира нужна?

Зеленый свет. Поехали.

— Нужна, — сказал Гена Иванцов.

— Значит будет... — легко кивнул Сидоров и прищурился. — Ты скажи, где нам свернуть...

— Сейчас в переулок. Направо.

Сидоров свернул в переулок и «прижал» машину к тротуару.

— Здесь?

— Здесь. Спасибо... — Иванцов помедлил. — Дело, видимо, серьезное, Семен Ильич... Я должен подумать...

Сидоров хлопнул его по плечу:

— Думай, Геннадий Борисович, разбирайся...

Иванцов выкарабкался из «Запорожца».

Семен Ильич захлопнул дверь и крикнул вдогонку:

— Но только недолго! Время решает все, время!

Иванцов согласно кивнул, проследил взглядом за разворотом «Запорожца» и пошел к дому.

— «...Тореадор, сме-ле-е-ее в бой, тореадор, тореадор!» — надрывается в углу телевизор.

— Да, да... Слышу тебя хорошо... — Сидоров прикрыл трубку. — Ларис, убавь громкость, пожалуйста... Ага... А девчонки как? Да брось ты, разместимся. В тесноте да не в обиде... — Он, улыбаясь, оглядел свою квартиру. — ...Мать-то? Тьфу-тьфу... У нашей мамы здоровье — дай бог! Приедешь — сам увидишь... Она сейчас в кино пошла, с Веркой... Верка-то моя с пузом ходит... Уже... А ты думал... Мы плохих не держим... Они в другом районе живут... Помогаем, конечно, — Верка ведь еще не кончила... Ну, ладно, хватит связистов кормить — приедешь — поговорим... Ага, обязательно... Твоим всем тоже... Ну, жду...

Сидоров положил трубку.

— Тебе, Ларис, привет от Ивана... Он у нас остановится на несколько дней.

— Я слышала, — без восторга заметила жена и прошла на кухню.

Сидоров пошел за ней.

— ...А потом они — в Армению. У него ведь жена оттуда...

— Я помню.

— Ну что ты сразу скисла? Ненадолго ведь... И мать будет рада...

— Конечно.

— А-а .. тебе не понять...

— Ну, конечно... Сколько лет живем — вечно бегай по магазинам, покупай, встречай, провожай... То сестры, то брат Иван, то дядя, то тетя...

— Да, много у меня родственников...

— Да не о том я, Сеня!.. Людей-то надо принимать по-людски, по-человечески... не кое-как!.. А мы все «как придется». Лучше уж вовсе не принимать, чем так-то...

— Лариса!

— Что — «Лариса»?.. Знаешь ведь — не люблю я этого, снова зовешь... Ну зови, зови... Квартира-то у нас двухкомнатная, Сеня... Да и оклад у тебя...

— Ничего, перебьемся... — сказал Сидоров и пошел из кухни.

— А то, что дочери надо тьму вещей для младенца покупать — это ты учитываешь?

— Учитываю, учитываю! — крикнул Сидоров и, опустившись в кресло напротив телевизора, щелкнул переключателем.

...Демонстрация рабочих в Италии...

...Ураган над Флоридой...

Семен Ильич выключил звук — озабоченные лица дикторов программы «Время» беззвучно задвигали губами. Он взял телефон и набрал номер.

— Пал Палыч у себя?.. Передайте... что Сидоров не возражает против срочного вызова консультанта... Да... Консультант — Петров Алексей Петрович... Точно..

Глава вторая. Петров

Вновь программа «Время», но уже на полную громкость.

...Перестрелка в Бейруте...

...Митинги в Португалии...

Телевизор стоит в квартире Петрова. Он сидит перед ним в кресле, в домашней куртке. Смотрит, слушает и барабанит пальцами по креслу. Пританцовывая, в купальном халате, выходит из смежной комнаты Рита, жена Петрова.

— Что нового? — спрашивает она, мельком взглянув на экран, и усаживается рядом, на подлокотнике. На экран она не смотрит, смотрит на мужа.

— Вот в Ливане...

— А-а... — Риту не интересуют глобальные проблемы. — А что мы будем сегодня делать? — Она теребит волосы мужа. — Тебе надо подстричься...

Петров посмотрел на часы.

— Начало десятого. Нам приглашений не было. И мы никого не звали. Могу предложить прогулку по вечерней Москве.

— Дождь на улице. Лучше уж под душем постоять.

— Под душем вдвоем не погуляешь.

— Алеша, — сказала вдруг Рита, — я не хочу без людей. И не хочу, понимаешь, не хочу слушать эти пластинки, смотреть этот телевизор. Не хочу смотреть на эти стены! Не хочу! Задыхаюсь.

Петров угнетенно молчал.

По телевизору передавали спортивные новости.

Рита встала.

— Пойду, приму душ... Извини, Алеша... Ты же мой муж, мой любимый, мой самый умный! Ну, придумай что-нибудь, ты же все можешь... — Она поцеловала его в висок.

— А дома тебе плохо? — спросил он, не отрываясь от экрана.

— Дома замечательно, но сегодня я хочу людей.

Она скрылась в ванной, и оттуда послышался шум льющейся воды. В дверь позвонили.

Петров пошел открывать,

— У вас свет горит?

Это соседка — крупная, шумная женщина.

— Яша!.. У них горит! А телевизор у вас работает?

Петров кивнул. С соседями у них были самые добрые, милые отношения.

— Вы не разрешите посмотреть? Мне надо знать погоду на завтра... Яша!! Иди сюда! Алексей Петрович предлагает посмотрть у него! Боря!.. — Она поворачивается. — Не оставлять же ребенка одного в темной комнате!.. Пробки Яша проверил — вы не поверите! — все пробки целы...

Звучит знакомая мелодия — передают прогноз погоды...

Перед телевизором Петрова сидит говорливая соседка со своим тихим мужем. Шестилетний вундеркинд Боря разглядывает корешки книг. Петров наблюдает за песиком, которого Боря привел на поводке.

— Вот видишь! У них там без осадков! Значит полетят самолетом! Почему ты всегда со мной споришь?!

Петров улыбнулся: тихий Яков Иванович вряд ли мог противоречить своей жене...

И тут погас свет.

— И у вас! — радостно воскликнула соседка и громким шепотом скомандовала: — Яша! Боря! Прощайтесь... Пошли... Алексей Петрович, спасибо... Боря, ты где?

— Анчар куда-то вырвался... — полузадушенным шепотом сообщил Боря.

— Алексей! — донесся из ванной крик Риты. — Это что за провокация? Вот как выскочу мокрая — пожалеешь!.. — Петров услышал, как открылась дверь ванной и веселый

голос жены ахнул: — Ну, Петров, берегись... Ой, кто это?... Алеша! Здесь какой-то зверь!..

— Это мы, Маргарита Сергеевна, — пискнул сосед — мы только телевизор...

— Пшел прочь! — Петров услышал собачий визг и звук падающего тела.

— Боря! — ахнула соседка. — Что с тобой?

— Ничего, — вяло сообщил вундеркинд, — это папа упал...

— Господи, сколько же их набежало? Петров, это твоя работа?..

Алексей не успел ответить, потому что внезапно вспыхнул свет, осветив ползающего по полу соседа и малолетнего Борю, с интересом воззрившегося на мокрую Риту, прикрывающуюся махровым халатом.

Соседка ахнула:

— Боря, немедленно закрой глаза!.. И ты тоже! — и сразу потащила вундеркинда к дверям.

Рита, наконец, запахнулась в халат.

— Роза! Вы что шумите? Мы сейчас чаек сообразим. Есть варенье...

Но соседка лишь гневно оглянулась и скрылась в передней.

— Извините, Маргарита Сергеевна... — тихо пролепетал сосед и тут же исчез, увлекаемый супругой. Хлопнула входная дверь и все затихло.

Но тут ожил телевизор...

— Выключи ты, наконец, этот ящик!

И в этот момент снова позвонили.

— Алеша, если соседи — убью...

— Ты же хотела людей... — засмеялся Петров и открыл дверь.

На пороге стоял задумчивый Боря:

— Мы у вас собаку забыли... Анчар! Анчар!..

Из кухни выбежал облизывающийся песик.

— ...Спасибо, Алексей Петрович...

Захлопнув дверь, Петров спросил:

— Рит, у тебя что в кухне на полу стояло?..

— Котлеты на завтра. А что?

— Ничего. Не в них счастье..

Лаборатория.

Гена Иванцов осторожно отпаивает вакуумную ампулу: стеклодувная горелка лижет острым синим пламенем стеклянный капилляр. Стекло в месте нагрева постепенно краснеет, розовеет и, наконец, начинает желтовато светиться... Рука с горелкой осторожно кружит над краем дюара с жидким азотом.

Петров что-то пишет за своим столом. Резко звонит телефон, и он поднимает трубку.

— Зураб Спиридонович, вас!

— Извините, Алексей Петрович... Габоев слушает! Наташа?.. Почему не узнал? Наташа... неужели вы так плохо обо мне думаете?.. Я волнуюсь, Наташа, и буду волноваться, пока вас не увижу... Когда?.. В семь часов?.. Если не умру от волнения раньше... Я буду ждать вас... — рука аспиранта нежно опускает телефонную трубку. — Извините, Алексей Петрович! — говорит он, ослепительно улыбаясь.

Петров хмуро кивает, набирает цифры на счетной машинке.

Пошептавшись о чем-то с Лукичом, Гена тихо выскальзывает из лаборатории.

Светлана аккуратно моет колбы.

Снова звонит телефон. Габоев подхватывает трубку:

— Габоев слушает! Что?.. Это вы?!.. Нет, голос я сразу узнал, но сам себе не поверил...

Лукич глянул на Зураба и весело хмыкнул.

— ...Оля, зачем вы так думаете? ...Оля! Зачем? Нет, Оля, сегодня я должен работать поздно, часов до двенадцати... Очень важная работа...

Даже Петров не выдержал и улыбнулся.

— ...Я буду завтра ровно в семь... ровно в семь, если не умру от ожидания... До завтра-а-а! — пропел Зураб, опуская трубку. — Что вы смеетесь, глупые люди?!.. Ас-са! — взмахивает он руками, становясь на мысочки... и тут же осекается: — Извините, Алексей Петрович...

Петров покачал головой: Зураб Габоев был любимцем лаборатории, ее избалованным ребенком.

Работник он был посредственный. Но запас доброты и какой-то врожденной чуткости делал невозможное — у него со всеми были прекрасные отношения. Он был героем всех празднеств, юбилеев и будничных застолий.

И даже сдержанный Петров не мог на него сердиться: разрыв между его рабочими требованиями и лучезарным жизнелюбием этого двадцатипятилетнего аспиранта был непреодолим.

Вот и сейчас, — только Петров начал своим размеренным голосом: «Зураб Спиридонович...» — Габоев сразу уже уловил интонацию и опередил его.

— Алексей Петрович, почему? Почему из нас, научных работников, делают мрачных людей... которые всегда лоб морщат... Это что — не радость, не творчество? Наука — это не бульдозер, это мотылек... цветок... радость... улыбка. Тогда и придумать можно что-нибудь хорошее, чтоб люди радовались...

Все рассмеялись. Петров тоже.

— У вас оригинальная трактовка науки, Зураб Спиридонович.

— Это не я — это жизнь придумала...

Зураб все более вдохновлялся:

— Вы зайдите в магазин, поглядите на товары. Я вам безошибочно скажу, что делал веселый человек, а что — мрачный, хитрый, которому все равно... — И он сделал шекспировский жест. — Разве я не прав?

Опять наступило всеобщее веселье.

— Ну а... — Светлана поискала аргумент и нашла. — А танк?

У Зураба от изумления округлились глаза:

— Света, а зачем тебе танк? Ты что на нем к другу поедешь? Или на свадьбу?.. Не понимаю!.. Танк ей нужен!..

Петров собрал стопу журналов и встал:

— Разрядились и хватит. А где Иванцов?

— Он в библиотеку ушел, — буркнул Лукич.

— Разумно... — одобрил Петров. — Здесь не почитаешь...

Гена тем временем стоит на лестничной площадке пятого этажа возле ярко-красного автомата с газированной водой. Он смотрит, как высокая девушка (ее действительно зовут Саша), достав из кармана чистый платок, начинает тщательно протирать стакан. Изнутри и снаружи.

Посмотрев на эти манипуляции, Гена тоже достал платок и стал нарочито старательно протирать никелированную кнопку автомата.

Саша улыбнулась и подставила стакан.

— Геннадий Борисович, извините... — Петров появляется неожиданно, держа в руках кипу журналов. — А почему вы не на работе?

Иванцов улыбнулся.

— Я на работе.

— Вы ведь должны быть в библиотеке.

Иванцов продолжал улыбаться спокойно, доверительно, как старшему другу.

— Думать ведь я могу и стоя. А потом — у меня сейчас перекур.

— Вы же не курите. И это не место для курения.

Саша спокойно допила воду, кивнула Гене, Петрову и ушла.

— Да, Алексей Петрович, я не курю, — согласился Иванцов. — И здесь не курят. Но мне, наверное, положено время на перекур: подзарядить, так сказать, мозги.

Петров смотрел на него внимательным взглядом: он хотел понять этого крепкого молодого человека. Однако быть просто свидетелем он себе никогда не позволял.

— Вы должны беречь свое время, — сказал Петров. — Свое время — для себя, для науки. Его у вас больше не будет.

Иванцов прикинул.

— Хорошо, — сказал он. — Спасибо за совет, Алексей Петрович.

И тут вдали, в коридоре, показалась крупная фигура Яковлева.

Петров кивнул Иванцову и зашагал прочь.

Яковлев поравнялся с Иванцовым. Задержался.

— Иванов, кажется?.. Слышал я о вас.

— Иванцов... — поправил Гена.

— Это все равно... — широко улыбнулся Яковлев.

— Для кого? — Иванцов уставил на него свои беспощадные глаза.

Яковлев заглянул в них. Стал серьезным. Взял доверительно за локоть.

— Заходите ко мне, у меня к вам серьезный разговор... Что вам делать у этого завхоза, у Сидорова? Это же не наука! — И сжал локоть.

Иванцов снисходительно улыбнулся.

— Он мой родственник. Близкий. — Гена убрал руку Яковлева. — Вырастил и воспитал. И устроил сюда... сами понимаете...

Яковлев отстранился. На всякий случай хохотнул.

— А-а-а... Все равно заходите.

И быстрым шагом поспешил вниз по лестнице, догонять Петрова. Догнал. Они поравнялись. Петров обернулся.

— А-а... мнимый доктор!..

— Что же ты, старик, на банкет не пришел? Такой харч был, а ты не явился...

— Да я побоялся...

Яковлев одобрительно заржал.

— Молодец, точно подметил. Да и то — свинью ты мне подкинул порядочную...

— Ты уж сам себе постарался.

Яковлев снисходительно улыбнулся.

— Жаль мне тебя, Метромер. Зря надрываешься. Старикам твое правдолюбство уже не под силу, а молодым начхать... Продадут тебя и те и другие... Надеюсь, хоть ВАК ты своим мнением не потревожил?

— Потревожил. Вчера написал. Так что не надейся.

— Ну и поганка же ты, старик.. Против своих идешь.

— Это против каких «своих»?

— С одного ведь курса.

— Могли быть из одного подъезда.

— Н-да, — Яковлев посмотрел на него с интересом. — Тебя в детстве не били? «Темную» в пионерлагере не устраивали?

— Да как-то без этого обошлось.

— Жаль! Недостаток воспитания.. — Он наклонился к Петрову. — Ты просто не представляешь, Метромер, с какой силой я бы тебе врезал... Хряснул бы...

— А потом ногами, ногами, — в тон ему подхватил Петров и, посмотрев на Яковлева, впервые за весь разговор улыбнулся. — А ведь побоялся бы... не смог...

— А я бы перед этим — грамм триста... — подмигнул Яковлев.

— Сопьешься ты, Владик, эдак себя вдохновляючи...

— Ладно, родной, считай свои шажочки...

Яковлев неожиданно раскинул руки и заспешил вниз. — Леонид Исаевич, какими судьбами?!..

У красно-кумачового стенда с надписью «Наши обязательства» Петров замедлил шаг: вывесили, наконец, новые...

— Рад за вас! Молодцы — Это Голубев. Улыбается, кивая на новые столбцы с текстом: — Семен Ильич заверил. Убедительно...

Петров уже читал.

— Можете на первое место...

— Извините, — Петров резко повернулся и быстро прошел мимо Голубева.

Зашагал обратно по коридору. Вышел на лестничную площадку. И первое, что бросилось ему в глаза на лестнице — был Иванцов. Вернее, сначала он увидел спектрограф, который тащила бригада такелажников, и только затем — Гену Иванцова, красного и взмокшего от усилий. Огромная ребристая махина достигла, наконец, лестничной площадки.

— Геннадий Борисович, можно вас на минутку?

— Стой, — сказал Гена. — Стой, я сказал.

Такелажники послушно опустили спектрограф.

— А в чем дело? — вытаращился на Гену краснолицый бригадир, удивляясь приказному тону. Но тот уже подошел к Петрову.

— Никогда этого не делайте, Геннадий Борисович, никогда не занимайтесь не своим делом. — Петров сказал тихо, но твердо. — И особенно — в рабочее время.

— У меня идет откачка, Алексей Петрович... И если я могу помочь...

— У вас другая профессия. Вам не за это платят. А если вы занимаетесь не своим делом, значит вы не занимаетесь своим делом...

— Спасибо, Алексей Петрович, я учту. — Гена спокойно покивал Петрову и быстро вернулся к такелажникам. — Берись, ребята...

По лицу Петрова пошли пятна и скулы заострились.

— Ну, — скомандовал Гена. — Разом взяли. Разом!

И такелажники с готовностью выполнили его команду.

— Полегче, полегче, ребята... поосторож-

нее. Куда прешь? — Голос его сорвался на какое-то злое сипенье. — Не шкаф к теще тащишь. Легче...

И они исчезли за поворотом.

По третьему этажу взбешенный Петров прошел, не замечая ничего вокруг.

В лаборатории его встретила Светлана:

— Алексей Петрович! Вам звонили — срочно к директору!...

Петров плюхнул журналы на свой стол:

— Сидоров у себя?

— У себя... — Светлана никогда не видела таким Петрова.

— Я у Сидорова, потом — у директора!..

Сидоров поливал цветы на окне кабинета.

— А-а, Алексей Петрович... У директора были?

— Сейчас пойду... Один вопрос: насчет темы 7108 — вы это пообещали всерьез? Или это блеф?

— А что делать? Жить-то надо... — ушел от ответа Сидоров. — Что-нибудь сделаем...

— А если конкретнее?

— Договор-то выполнять надо...

— Или расторгать...

— Да? А за счет чего мы с вами приборы покупаем? А лимиты? А деньги? Вы что?..

— Ну не купим приборы. Бог с ними! Неужто из-за них рисковать?.. Вы же знаете — с такими вещами можно работать на полигоне, в спецбункере, с дистанционным управлением.

— Эк все у вас правильно, удобно... можно сказать, комфортабельно... «Нет условий — значит не будем!» А условия не спешат... А как мы голыми руками атомную бомбу делали? А как мы в сорок первом — против танков с гранатами? Условия? Есть одно условие — надо! И все. Понимаете, дорогой Алексей Петрович, — надо!

— Не надо! И не надо про сорок первый — у меня отец похоронен под Москвой. И хватит об этом. Давайте по делу: есть места, где эту научную работу сделают и лучше и быстрей.

— Эту работу поручили нам. Вы об этом знали! И молчали до сего дня. Вы были заняты — я сам продумал, сам рассчитал. И сам пообещал. Как заведующий лабораторией. А теперь прибегаете вы и устраиваете вопли! Но я еще раз говорю: мы это сделать можем!

— Кто это «мы»?

— Лаборатория номер семь! Лично вас я утруждать не стану...

— Я, Семен Ильич, очень вас уважаю. И за ваше боевое прошлое и за ваш талант. Вы — талантливый администратор!

— Алексей Петрович! Алеша.. Ведь вы у меня диплом делали...

— Да, но я уже давно не дипломник...

— Конечно... Краса и гордость. Старший научный. Двадцать одна статья. Семнадцать отчетов. Доклады... И лет вам не много. А что сделал я?.. Я не хочу быть чиновником, понимаете, Алеша, не хочу!

— А что вы хотите? Что? «Большой скачок»?..

— Ясно. Что вы предлагаете?

— Изъять эту тему из планов.

— Нет!

— Я иду к директору.

— Я — с вами.

Зазвонил телефон. Сидоров рванул трубку:

— Да! Он уже идет! И я тоже... Не за что...

Кабинет директора считался в институте роскошным: деревянные панели, ковры, кресла... На стенах пейзажи в тяжелых рамах.

— Нет, в Мексику я не поеду... Для чего?.. Для дела надо посылать молодых! А для представительства у вас есть отличные старики...

Дубовая дверь тихо открылась, пропуская Сидорова и Петрова.

Директор, не прекращая разговора, сделал им приглашающий знак рукой.

— Что вы мне говорите? Нет, мне работать надо. У меня — институт, консультации, аспиранты... — Он вдруг сменил тон, будто подвел черту. — Я жару не переношу... Что? Да вы знаете, какая там жара? Нет, я знаю — к покойникам вы относитесь хорошо... Ладно, хватит. Меня люди ждут... Так и передайте: я — против... Нет, больше не звоните...

В приемную вошел Голубев.

— Здравствуйте, Вера Петровна! Сидоров не у вас?

Секретарша кивнула.

— А кто еще?

— Петров.

— Очень хорошо... — Голубев мягко улыбнулся и приоткрыл дверь кабинета. — Можно?

— Легок на помине! — встретил его директор. — Заходите, давайте вместе расхлебывать!

Он распечатал красно-белый блок «Мальборо» и закурил.

— Излагаю: планируется опыт, успех исключительно заманчив для института... Но есть риск — полупродукты не стабильны. ...Я правильно изложил?

— Да, — кивнул Петров.

Сидоров, помедлив, тоже кивнул.

— Это вы про 7108? — вмешался Голубев.

— Я считаю, что в наших условиях мы не можем гарантировать полную безопасность, — отчеканил Петров. — Предлагаю расторгнуть этот договор, убытки возместить...

— А много у вас истрачено? — поинтересовался директор.

Сидоров кивнул:

— Порядочно... тысяч тридцать... Но дело, Лев Илларионович, даже не в убытках моральных там... материальных... Дело в том, что риск-то минимальный, а последствия успеха трудно даже переоценить!..

— А зачем переоценивать? — пожал плечами Петров. — В самом лучшем случае — что-то в десятках тысяч рублей... максимум — сто тысяч. Никакого смысла рисковать.

— А если бы эффект был на миллион? — прищурился Голубев. — Тогда бы вы рисковали?

— Разумеется. Жизнь ведь можно тоже оценить. Мы все чего-то стоим... — Петров задумчиво потер лоб. — Трудно подсчитать, но грубо оценить можно...

Директор с интересом взглянул на Петрова.

— Это логика робота из научной фантастики! — усмехнулся Голубев. — Вы же о людях говорите! Ведь каждый человек... уникален! И бесценен! Или вы не согласны?

— Насчет уникальности это еще куда ни шло, а насчет бесконечной ценности — это не так. Если тысяча человек строит плотину в течение пяти лет, а вы ее взрываете — вы уничтожаете не только вещь, имеющую определенную стоимость, но и около миллиона человеко-дней, вложенных в эту плотину. Миллион человеко-дней — посчитайте сколько это жизней? Хотя бы в среднем.

— Интересно... — останавливается директор. — Нечто похожее слышал я от одного летчика-испытателя: он мне объяснял, почему разбиваются чаще всего, спасая самолет. «Очень дорогая вещь, — говорил, — стоит рисковать»...

Мягко загудел селектор, и голос секретарши торопливо сказал: «Лев Илларионович! Красный телефон!»

Директор поднял трубку стоящего отдельно аппарата.

— Слушаю. — Директор выпрямился. — Да... Работаем... Извините, я прекрасно понимаю значение темпов, но опередить утвержденный график не могу... Нет, дело не во мне — подгоните заводы-изготовители — список у вас есть... А у меня люди работают на этой теме в две смены!.. А теоретики вообще работают круглосуточно — у них ненормированный рабочий день. Не стоит. Да я тоже... Подгоните все-таки заводы. До встречи...

Директор положил трубку. Шумно выдохнул — и улыбнулся.

— Вот так, Алексей Петрович. Кстати — для чего я вас вызывал?.. Мне звонил Артемьев. Надо поехать, им помочь. У них там что-то не ладится... двигатели горят... Я вас прошу... Семен Ильич в курсе и не возражает.

Петров нахмурился.

— Обязательно я должен ехать?

— Вы понимаете, как это важно... и для института... А просят они персонально вас. Да и я бы лично никого другого не послал. Так что товарищ... — он посмотрел в записях, — товарищ Жогин заедет за вами в восемь ноль-ноль. И главное, Алексей Петрович, — нужен результат! Нужна победа!

— Я поеду, — Петров кивнул.

Голубев нетерпеливо встал.

— Лев Илларионович, это дело надо решать...

— А мы чем занимались? — улыбнулся директор. — Обсуждение закончено. Мнения ясны. Решать буду я.

Он повернулся к Петрову.

— Алексей Петрович, спасибо за ясное изложение. Можете ехать спокойно. И привет от меня Артемьеву...

Алексей Петров оглядел всех долгим хмурым взглядом, попрощался и вышел.

— Силен! — усмехнулся директор, когда дверь захлопнулась. — Обязательства уже наверху?

Голубев кивнул.

— Ладно... Я их подписал и за это отвечу. А вам надо все же проверять — хорошо ли обсуждались в коллективах обязательства... Это ваше дело.

Директор встал и, пройдясь по кабинету, остановился перед Сидоровым.

— Вам, Семен Ильич, я должен сказать ясно: лаборатория — ваша. Делайте, что хотите. Но учтите: кому решать — тому и отвечать!..

В лаборатории Петров собирал в портфель журналы. Рвал какие-то записи — приводил стол в порядок.

Щелкнул замок, и вошел Гена Иванцов — красный, потный, усталый.

— Геннадий Борисович, — окликнул его тихим голосом Петров, — объяснитесь.

Иванцов понял по голосу, что объясняться придется, и шагнул к столу.

— Видите ли в чем дело, Алексей Петрович, эти такелажники... Им шкафы носить... Они не понимают, сколько стоит такой прибор... И портвейном от них несет — я этот аромат хорошо знаю. Так что ударить или уронить — для них это пара пустяков. Тем более — железное.

Он смотрел не мигая, в глаза Петрову.

— И я как комсомолец... как младший научный сотрудник... и просто как гражданин... не мог пройти мимо.

Сказав это, Иванцов сделал паузу и улыбнулся:

— Ну как?

Петров ответил без улыбки.

— Умеете.

В комнату всунулся дородный бородач в белом халате.

— Напоминаю, Алеша! Без опозданий!..

Петров кивнул.

— Рите скажи — будут пляски...

Петров улыбнулся.

— Спасибо, Витя... не поздравляю... до вечера...

Бородач весело хмыкнул и исчез.

Петров собрал бумаги и встал.

— Должен вам еще сказать. Обязан... В связи с моим отъездом, — он посмотрел в ясные мальчишеские глаза Иванцова и отвернулся. — Помочь вам я не смогу. Связь оттуда сложная. — Он снова посмотрел на Гену и заставил себя сказать самое важное. — У вас есть научное дарование. Талант. Пока есть. Берегите его, Геннадий Борисович, — это не только ваше личное дело.

Громко играет музыка. В соседней комнате танцуют. Мужчины уже без пиджаков.

Кто-то уже заснул на диване.

У разоренного праздничного стола сидят втроем — Петров, Яковлев и бородатый хозяин дома.

Здесь, как на всех российских празднествах, уже идет громкий мужской разговор без оглядки на остальных.

— Вот ты меня на защите приложил, а я, думаешь, в обиде? — Яковлев наклоняет к Петрову разгоряченное лицо. — Да ни за что! Потому что понимаю — молодец Метромер!.. Мы его на курсе Метромером звали, — поясняет он хозяину дома, — он всегда шаги считал: сколько куда идти, чтобы лишнего не нашагать... — Он снова поворачивается к Петрову. — Но иногда — обидно. Помнишь, как вы мою женитьбу приняли? «Яковлев то, Яковлев се..» Помнишь? Ты меня еще тогда спросил: «Владик, а ты женился бы на Люсе, будь у нее папа не академик, а вахтер?» А? Четко, гад, спросил. А я что ответил? «Да ни за что!» Тоже четко. И ты тогда на мою свадьбу не пришел. Помнишь?.. А теперь я

говорю... Люся! Иди сюда, о тебе речь!.. У меня жена прекрасная! Знаешь, каких она мне парней родила? Во, парни! Люсь, скажи — хорошие у нас парни? Так вот я за этих ушастых готов на все... И пусть Алеша Петров меня поливает публично... Четыре сотни в месяц — это же минимум... И черт с ними, с лаврами — был бы лавровый лист!.. Вить, скажи — я правильно говорю?

— Бросьте,— кивнул хозяин, и они с Яковлевым дружно выпили. — Ребята, знаете, как я вас люблю.

— Да-а... Дай вам волю... — улыбнулся Петров.

— Алеша,— улыбнулась тоненькая Люся,— ведь он уже не соображает...

— Людмила, отстань. Я все соображаю... И говорю то, что думаю.

— Точ-чно! — засмеялся бородатый Виктор и налил им еще. — Тебе боржоми?..

Петров подставил свой фужер и проводил глазами Людмилу.

В соседней комнате надрывается магнитофон: ухает контрабас, ударные подхлестывают лихорадочный ритм — там стихия Риты. Петров невольно загляделся на жену — она отплясывала самозабвенно...

— Тебе, Алексей, легко быть пр-ринципиальным... — Яковлев отхлебнул еще, — и морально очень удобно. У тебя, кроме науки, никаких потребностей... Ты ведь фанатик, «Фанат»... И детей у тебя нет... Забот никаких.

Петров слегка побледнел.

— Кончай, ребята,— обнял их обоих Виктор. — Все же свои. Кутеж трех князей.

— Видишь, как я тебя по больному царапнул? — Яковлев не мог успокоиться. — Не пожалел... А ведь я не садист какой-нибудь, не завистник... — Он говорил, говорил и торопился. И также торопливо тыкал вилкой и безразлично жевал. И снова поднимал глаза на Петрова. — И науке я твоей не завидую. Ты ей больше. И она тебе больше. Справедливо. Хочется так тебе жить — давай, живи, совершай подвиги, а другим зачем мешать? Или всем под твою гармошку плясать — боржоми пить?

Он снова выпил и снова затыкал вилкой. Снова задвигал челюстью.

— Пойми,— он снова уставился на Петрова покрасневшими глазами. — Я тебя уважаю: принципиальные люди нужны, необходимы...

— Очень необходимы, а как же,— поддержал хозяин дома.

— Подожди,— остановил его Яковлев. — Нужны, чтоб дурную кровь сбрасывать. Нужны, но не очень много, а то вы такое наворотите...

Тут даже Петров удивился.

— А сколько тебе надо?

— Принципиальных?

— Чем больше, тем лучше,— подсказал хозяин.

— Подожди, Витюша, подожди,— Яковлев высчитывал. — Так... — сказал он и подвел итог. — Мне надо столько, чтобы они мне жить не мешали. Пойми, кроме науки, есть люди, жизнь, понимаешь? Вон у тебя Ритка—какая красавица. Ты когда женися, я подумал — может, он и прав: и в принцип давит и девка у него отличная. А чем кончилось? Ты вот не испугался аварии, показал себя. Ну и что? Теперь сам страдаешь, она страдает. А для чего? Ну доказал, обогнал. Завод какой-нибудь на год раньше построят. Все? — он отхлебнул из свого фужера и закончил тезисом. — Надо принимать жизнь такой, какая она есть, а не выдумывать ее!..

— Кончайте вы про это, ребята. Хватит — вмешался хозяин. — Все же свои — одно поколение, о чем спорить?

— Одно. А ты счастлив? — Петров впервые за вечер внимательно посмотрел на Яковлева.

Яковлев замер и даже перестал жевать. Он отложил вилку, отставил фужер. Прожевал. И — прямо в глаза Петрову.

— Я? Я доволен!

— Ясно,— сказал Петров и заулыбался.

— Я доволен, — повторил Яковлев упрямо. — Доволен... Но не делай из меня дурака. Всем же чего-то не хватает, верно, Вить, а?

— Много чего не хватает...— подмигнул хозяин: — А что делать? Вот я на дурацкую диссертацию два года ухлопал — а без этого

мне ни денег, ни сотрудников, ничего бы не дали! А как работать? — Он долил себе. — Играть надо по правилам! Не мы их придумали. — И еще раз подмигнул. — И нечего «ля-ля». А твоя жена, Алеша, танцует оригинально... Это конечно, не мое дело...

Петров и сам уже посматривал туда — Рита не танцевала — ее носил под музыку на руках тот самый высокий парень, с которым она отплясывала «шейк». Голова ее лежала у него на плече. Парень что-то напевал ей на ухо...

Яковлев поднялся со стула. Петров тоже встал. Хозяин забеспокоился:

— Мужики, только без грохота...

— Да мы — покурить... — засмеялся Яковлев.

Танец кончился, и стал слышен хохот в передней — кто-то веселил курящих... Все потянулись туда.

Яковлев, балагуря, увел Риту, а Петров поманил к себе высокого парня.

— Меня зовут Георгий,— представился парень.

— Петров.

— Очень приятно.

— Мне не понравилось, Георгий,— глухо сказал Петров, — как вы танцевали с моей женой...

— А мне, наоборот, это очень понравилось. — Георгий весело поглядел на Петрова сверху. — У вас прекрасная жена...

— Да, мне очень повезло,— тихо и серьезно сказал Петров. — Запомните, я вас предупредил,— и, круто повернувшись, направился обратно.

Яковлев появился с Ритой. Она села рядом с Петровым, счастливо и устало улыбаясь. Прижалась к нему. Положила голову на плечо: счастливая жена с любимым мужем. Прикрыла глаза и спросила:

— Ну как ты?

Он ответил сдержанно, но Яковлев и бородатый хозяин услышали эту петровскую яростную нежность.

— Все нормально,— ответил Петров.

— Я очень соскучилась по тебе,— сказала она, не раскрывая глаз. Голова ее еще лежала у него на плече.

Он сдержанно улыбнулся и тронул ее щеку. И тогда Яковлев и бородатый хозяин увидели, как она поймала его руку и прижала ее к своим губам.

Петров несколько смутился, он улыбался, как ребенок, счастливый и беззащитный.

Яковлев сглотнул комок, как-то ссутулился, не отрывая глаз от Петрова, рукой пошарил по столу. Нашел бутылку. Налил вино. Посмотрел — отыскал взглядом коньяк. Налил полный фужер.

— За вас, ребята, — сказал он глухо. — За тебя, Метромер!

Музыка сменилась. Зарокотали, пульсируя, электрогитары.

Появился сияющий Георгий.

Яковлев смотрел на него пьяным враждебным взглядом, как на заклятого врага.

— Рита, — обратился Георгий, — Разрешите?

— Алеша, — это Георгий, — сказала Рита Петрову. — Он очень хорошо танцует.

— Видел, — улыбнулся вежливо Петров. — Мы знакомы.

— Мы знакомы, — подтвердил Георгий.

— Спасибо, Георгий, — сказала Рита. — Я хочу посидеть со своим милым.

Георгий вежливо кивнул и развернулся на сто восемьдесят.

— Ха-ха-ха! — пьяно откинувшись, захохотал Яковлев и потянулся за коньяком.

— Старик, — сказал хозяин. — Не гони коней! Не гони!..

— А-а... — Яковлев выпил залпом. — Тоска-то какая!..

— Хоть закусите, — посоветовала Рита ровным потусторонним голосом.

Яковлев посмотрел на нее, на Петрова.

— Люська! — закричал Яковлев. — Иди сюда. Садись на колени. Что мы с тобой?!

— Старик, старик, держись... Еще не вечер, — подтолкнул его хозяин и объявил: — Белый танец!..

Раннее серое утро. Безлюдно.

Во двор большого дома въезжает черная «Волга».

Петров уже стоит у подъезда с небольшим чемоданом. Ждет.

Машина остановилась и из нее выскочил низенький круглолицый крепыш: «Жогин» — «Петров». Недружелюбно осведомился: «Документ разрешите?» Петров протянул. Жогин придирчиво осмотрел документы, взглянул пару раз на лицо Петрова, сравнивая с фотографией, и только после этого распахнул дверцу: «Садитесь»...

«Волга» взревела мотором и рванулась вперед...

Глава третья. Иванцов

И было то же утро. Но в другом дворе.

Толстые голуби толклись около мусорных баков.

Гена Иванцов подметал асфальтовые дорожки. Метла в его руках двигалась расчетливо неторопливо. Тротуары и проезжая часть уже были чисты. Осталось немного.

— Здорово, Гена! — парень, ровесник Иванцова, выводил мотоцикл.

— Привет!

— Что, мать заболела?

— Да. — Гена не прекращал работу.

— А что с ней?

— Давление, — Иванцов ответил и перевел разговор. — Твоя тарахтелка?

— Моя. — И парень сразу засиял. — Вот купил неделю назад. Ничего зверь. Хочешь попробовать?

— Можно... В следующий раз.

— А как жизнь, Гена?

Иванцов замер с метлой, прикинул, посмотрел на собеседника: он мешал ему.

— Нормально.

— Ну и у меня тоже. Будь.

— Будь.

Мотоцикл зарычал. Завелся. И сияющий обладатель пронесся мимо.

Еще один человек появился, тоже, видимо, ровесник Гены, но выглядел страше: вид у него был запущенный и больной.

— Здорово, Гена.

— Здорово. — Гена перестал мести и теперь подсоединял шланг к крану.

— Что, тетя Катя болеет?

— Болеет.

— Что-нибудь серьезное?

— Обычное, — сказал Иванцов и начал поливать дорожки.

— Ребята тут наши собирались. Понимаешь, мелюзга подросла и смеется. Надо бы с ними сыграть, показать класс, покатать пузырь.

— Нет, — сказал Гена. — У меня работа.

— Так все работаем, Гена, — рассудительно заметил приятель. — Все же не заработаешь. И по воскресеньям надо отдыхать. Бог, говорят, и тот отдыхал.

— Ты чего, верующим стал? — Иванцов, не глядя на него, быстро и легко делал свое дело.

— Да нет, с чего? — и опять забубнил. — Надо сыграть, Гена. А то зарываются. Надо наказать... Надо...

— Не смогу, — Гена уже отсоединил шланг. Ловко собрал его в кольцо.

Приятель помолчал. Потом опять начал однотонно и без подготовки.

— Толик-то женится, слышал? И Витькэ...

— Нет, — сказал Иванцов. — А зачем?

Приятель заулыбался.

— Как, зачем? Он армию отслужил, что ему теперь делать? Ну я пойду, Гена, тоже работать. Пока.

— Пока.

Светлеет небо. Слышно, как бодрые голоса диктора сообщают утренние новости.

Иванцов закончил работу. Убрал инструмент: шланг, метлу и совок. Появилась девочка лет десяти, с двумя портфелями и мужским плащом в руках.

— Позавтракала?

Девочка кивнула.

— Придешь из школы — сразу сходи за маминым лекарством — оно должно быть готово... — Иванцов неторопливо надел плащ.

— Что еще?.. В школе не дерись!.. А то понапишут в дневнике — читать стыдно: «Избила двух одноклассников»...

Девочка довольно засмеялась.

Иванцов взял свой портфель, и они вдвоем вышли на улицу.

— Ген, погоди маленько... — раздался сзади хриплый голос.

— Опять будет деньги просить, — прошептала девочка, но Гена, бросив ей: «Иди вперед!», уже повернулся к отцу.

Лицо у отца, как всегда, виноватое и небритое. Пустой рукав заправлен в карман.

— Ген, оставь рубль...

Сын отрицательно качнул головой.

— Что ж я у чужих должен просить?..

Отец говорит грустно и задушевно. Ему хочется помочь... посочувствовать... но на Гену отцовское обаяние уже не действует.

— Мало, что свою пенсию пропиваешь?

— Генка... Ты пойми, надо мне, надо... Все уже... понимаешь?

Гена отступил в сторону, пропуская двух мальчишек с портфелями. Затем вновь тихо спрашивает:

— Мало, что свою пенсию пропиваешь?

— Ты мою пенсию не трожь... Я ее кровью заработал!.. Я войну воевал.

— Воевал — молодец, только сейчас ее не пропивай.

Отца качнуло.

— Генка, — сказал он. — Ты же мой сын. Я тебя сделал. Что ж ты с отцом так? Как ты среди людей жить будешь, такой?

У Гены Иванцова было каменное лицо.

— Обыкновенно. Как сейчас живу. Буду тебя кормить.

Он достал бумажник, отсчитал по рублю пять раз.

— На, отец. Спасибо тебе за все, — повернулся и зашагал прочь.

Стрелки часов над дверью показывают около двадцати минут десятого, когда Гена Иванцов появляется на пороге лаборатории.

— Геннадий Борисович, вы опоздали на восемнадцать минут, — Сидоров подходит к нему с выражением официального недовольства на лице. — Зайдите ко мне в кабинет.

В кабинете лицо Семена Ильича сразу подобрело.

— Ну как, Геннадий Борисович?

Иванцов уже понял, что дело не в опоздании.

— Я все прочел, Семен Ильич. Берусь.

Сидоров кивнул и пожал ему руку.

— Но трудная тема. — Иванцов посмотрел на часы над дверью — Времени потребует...

— Времени нет. Наш метод ждут. Все ждут. Целая отрасль химии ждет...

— Всему свой срок. — Иванцов усмехнулся. — Ждали до сего дня...

— Сроков нет, Геннадий Борисович, — есть темпы.

— Куда спешим? К дате?

Сидоров строго посмотрел ему в глаза.

— Вы газеты читаете? Не понятно? Передышки нам никто не дает. И не даст. Значит надо спешить. Надо.

— Ясно... — Иванцов прикинул. — Придется по вечерам... И запараллелить работы... Важно еще, кого дадите...

— Берите кого хотите: Габоев, Щеглова, Зуев...

— Зуева не надо.

— Хороший парень, зря...

— Не надо мне хороших парней. Дайте Лукича и Светлану. Габоев пусть будет на подхвате, в основной упряжке он не потянет.

— Действуйте!..

И Сидоров передал Иванцову голубую папку.

Гена принял ее.

Помолчали.

— Ключи от сейфа — в ящике стола.

Гена кивнул.

И врывается, нанизывая на себя события, главная музыкальная тема фильма — тема времени, тема борьбы. И, повинуясь ее нетерпеливому ритму, сменяются на экране картины, лишенные реальных шумов и звуков речи — только музыка, активная и стремительная, радостная и тревожная, сопровождает эти кадры.

...Бункер полигона. Алексей Петров скучающе следит за мерцанием приборов. Рядом с ним сидит Жогин. Струйка пламени на большом телеэкране перед ними начинает расти... Жогин подталкивает Петрова ...Яркая вспышка освещает экран... и экран гаснет. Стрелки приборов тоже замирают... Петров делает знак — на экране повторяется видеозапись взрыва...

...Вечер. Кабинет Сидорова. Гена Иванцов сидит за расчетами. Пишет.

...Полигон. Бункер. Та же обстановка. Петров сам сидит за пультом, командует. И снова беззвучный взрыв на экране.

...Кухня в квартире Сидорова. Семен Ильич и Гена. Читают и едят. Между тарелками разложены бумаги. Читают неотрывно, едят не глядя, механически. Жена Сидорова незаметно их обслуживает.

...Снова Петров перед экраном пульта управления. Вокруг него о чем-то спорят несколько человек в одинаковых черных халатах. В руках у Петрова длинные полосы бумаги с показаниями приборов. И снова растет на экране хвост пламени, завершаясь картиной взрыва...

— А ни хрена из этого не получится... — задумчиво сообщает Жогин.

— Не понял, — оборачивается к нему Петров.

— Я сказал, что ни хрена у нас не получится... Это я мягко сказал...

— Отвечаю еще мягче: получится... — Петров посмотрел Жогину в глаза. — Работать будем — получится.

Жогин ухмыльнулся.

— Работать-то будем...

...Кабинет Сидорова.

Семен Ильич и Гена стоят у доски. На доске — запутанная связь формул и схем. Сидоров настырно приписывает мелом еще один блок. Иванцов его зачеркивает. Оба — испачканные мелом и злые. Гена вдруг смотрит на часы: «Извините, я должен выйти». И выходит.

На площадке пятого этажа у красного автомата его ждет Саша. Уже подходя к ней, Гена достает из кармана билеты, протягивает:

— Вот...

Саша взяла.

— Ого, партер...

— Я должен извиниться, Саша, — сегодня я пойти не смогу. Очень хочу, но не могу... Работа.

Саша внимательно посмотрела на него.

— Я правда не могу... — Гена покраснел и нажал кнопку автомата. Газированная вода с ревом хлынула в стакан.

— Что же... Работа — это очень... — Саша посмотрела в сторону, а затем вложила в руку Гены театральные билеты. — Спасибо, Гена...

— Саша! Вы возьмите, может с кем-нибудь...

— Спасибо за приглашение...

Она рванулась по коридору, но у поворота все-таки задержалась, обернулась — может, догонит?..

Но Иванцов не двинулся с места — лишь неотрывно глядел на нее и судорожно глотал шипящую воду.

...Огромный полутемный ангар.

На стенде поблескивает металлом новый ракетный двигатель, опутанный серебристыми трубами и проводами датчиков.

Все гигантских размеров — фигурки около стенда лишь подчеркивают масштаб.

— Ближе к соплу! — командует Петров, — Еще ближе!.. До отметки...

Мостовой кран легко опускает около двигателя огромный спектрограф — типа того, что тащил с такелажниками Гена.

— Да вы что, Алексей Петрович! Он же расплавится... — всплескивает руками солидный мужчина. — Ведь на валюту покупали...

— Хорош! — Петров обернулся к техникам. — Одевайте изоляцию и коммутируйте на бункер!

— Но зачем так близко? — солидный ищет поддержки у Жогина. — Ведь так он при взрыве не уцелеет... Может, под бронестекло?.. Ведь сколько тысяч!..

Петров улыбнулся.

— Важно, чтобы он до взрыва показал нам чистый спектр... И не стоните: спишете — дадут вам купить новейшую модель...

— Дадут... — Усмехается тот. — Догонят и еще дадут...

На двери квартиры — медная табличка «Сидоров С. И.».

Гена звонит в дверь — ему открывает раскрасневшийся Семен Ильич.

— Молодец, что пришел. Раздевайся.

Гена вешает пальто, неодобрительно прислушивается к доносящимся из комнаты громким голосам.

— Видишь — родственники нагрянули...

— Мы, — взгляд Иванцова леденеет, — сегодня работать будем?

— Сначала — за стол...

— Я не пью. Мы договаривались работать, я отменил все дела...

— Ну что здесь поделаешь, гость — святой человек.

— Мы будем сегодня работать?

— Да какая уж тут работа, Геннадий Борисович? Родственники приехали.

— Ты что там, Сеня? — вышел из комнаты краснолицый здоровяк, увидев Иванцова, представился: — Сидоров...

— Иванцов. — Гена сухо повернулся к хозяину дома. — От вас можно позвонить?

— О чем речь? Вон там.

Иванцов набирает номер.

Саша снимает трубку: «Я слушаю».

— Это я, — хрипло говорит Гена и в ответ слышит: «Я просила не звонить мне...» — и затем — редкие гудки.

Гена идет в прихожую, надевает пальто...

— Куда же вы, Геннадий Борисович? — хмурится Сидоров.

— Работать. В библиотеку. У меня дома нет условий.

— Бросьте... Потом нагоним... Останьтесь, посидим...

Иванцов покачал головой.

— Вторую модель я рассчитаю сам. За вами расчет первой...

— Куда же вы, Гена? — выходит в прихожую жена Сидорова, но за Иванцовым уже захлопывается дверь.

— Что это у тебя за парень, Сеня?.. За стол не сел, с людьми не поздоровался, не поговорил.

— Ничего, ничего... хороший... — жена Сидорова подталкивает краснощекого родственника. — Иди, Коля, иди...

— Воспитывать надо. «Хороший». Никакого уважения.

— Да ладно, — она уже не стесняясь выталкивает его, беспокойно поглядывая на мужа. — Теперь все такие...

— Мы не такие, — помахал пальцем краснолицый. — И такими не были. И не будем! Никогда!

— Это точно. — Сидоров посмотрел на себя в зеркало и подмигнул. — Пошли к гостям!..

И снова помчалась музыка.

...Лаборатория.

Гена за столом Петрова. Считает.

Григорий Лукич паяет.

Светлана фильтрует.

...Сидоров звонит кому-то из кабинета.

...Зураб Габоев юстирует лазер.

...Бункер. Петров, Жогин и еще два техника. Монтируют новые приборы. Все вверх дном.

Коридор института. День. Гена стоит в коридоре, улыбается. Он улыбается непроизвольно, потому что видит Сашу.

Саша идет по коридору — как всегда быстро и легко.

Приближается к Иванцову — и проходит мимо. Не задерживаясь. Не глядя. Не замечая... Он растерянно смотрит ей вслед — может, обернется, кончит эту игру. Но Саша той же легкой походкой скрывается за поворотом.

Иванцов помедлил, сжал зубы и ушел.

Он входит в лабораторию. Григорий Лукич уже монтирует установку.

— Светлана, какая стадия в работе? Сколько грамм?

— Вторая... около ста...

— Почему так мало? Сегодня по графику уже третья, а у вас только половина...

— Я делаю...

— Мало делаете.

Светлана вспыхнула, но Иванцов уже впился взглядом в схемы.

— А где реостаты?

— Зураб обещал помочь... — ворчит Лукич.

— А где он сам? Где?!

Сидоров появляется незаметно.

— Ну как, успеваем? График держите?

— «Успеваем», — злится Иванцов, — языком... Где Габоев?!

— Я тут! — входит улыбающийся Зураб.

Иванцов бледнеет.

— Вы могли бы вообще на работу не ходить! Тем, кто работает, было бы свободней. Где реостаты?

— Я ходил... Семен Ильич, что это с ним?

— Не с ним, а с вами, — жестко отрезает Сидоров и подталкивает его к выходу. — Пойдемте, Зураб Спиридонович, поговорим.

Они выходят.

Неприятную паузу нарушает голос Лукича.

— Покурить можно?

Гена поднимает взгляд.

— Извините меня... Григорий Лукич... Светлана... извините...

— Да что ты... — Лукич направляется к двери. — Мы понимаем, бывает.

Но Иванцов загораживает ему путь.

— Светлана, послушайте... Я не имею права, но я прошу... — Он упирается в них своими ясными глазами. — Завтра суббота, я понимаю... но надо прийти, надо работать — осталось еще немного... Я вас очень прошу... Это не для меня надо...

Мчатся танки на экране телевизора

Взлетают ракеты.

Телевизор в квартире Сидорова работает на полную мощность.

Перед экраном застыла сухонькая старушка — это мать Семена Ильича.

Сам Сидоров сидит с Иванцовым на кухне. Гена, спокойно улыбаясь, пьет чай.

Сидоров, лихорадочно вчитывается в исписанные листы бумаги.

— Вам телевизор-то не мешает? — входит в кухню жена Сидорова.

— Нам и не слышно... — улыбается Иванцов.

— Стоп! А это откуда? — морщится Сидоров.

— Извините, Лариса Павловна, — оборачивается к хозяйке Гена. — Это же из вашего уравнения. Подставляем... — получаем...

— Да нет. Я про коэффициенты...

— А это диссипация... Сколько — куда... Вы пониже поглядите, там все выписано... Лариса Павловна, можно я еще налью?

— Что нам, воду жалко? — она шагнула за чайником, но Гена уже вскочил:

— Да что вы, я сам...

Сидоров окончил читать, отложил последний листок и на мгновение замер, глядя прямо перед собой.

— Бросьте вы эту воду. Ларис, — он вдруг заморгал и шмыгнул носом, — где большой графин?..

— Сеня...

— Да ты знаешь, какой у нас сегодня день? Елки-моталки... — Семен Ильич укоризненно покачал головой. — Я об этом дне... — Он решительно встал. — Давай графин. И мать зови. Хватит ей за весь мир огорчаться — пусть за нас порадуется!..

Лариса Павловна вопросительно посмотрела на Иванцова — тот улыбнулся и неловко пожал плечами.

Но Сидоров уже доставал бокалы, рюмки...

— Гена, прячь бумаги... Или давай, я их к себе спрячу, — он подхватывает листки. — А вы тут организуйте...

Войдя в большую комнату, Семен Ильич склоняется к матери, обнимает ее за плечи.

— Праздник, мамуля, праздник! Наше дело правое!..

Старушка мягко улыбнулась

— Шутник ты, Сеня... Выпить что ли хочешь?..

— Выпить я и один могу — а тут праздник, мама... «Ра-а-ас-цве-та-а-ли я-бло-ни и гру-у-ши... па-а-плы-ли-и ту-ма-ны над ре-ко-ой...»

В кухне хлопочет Лариса Павловна.

Гена Иванцов звонит по телефону.

— Саша? Не кладите трубку! Это я, у нас сегодня праздник — мы собрали установку! И теорию довели...

Но в ответ — лишь редкие гудки.

Поднимается Сидоров.

— За женщин! Мне на женщин везет — что мама, что жена, что дочка — все хорошие! За вас, милые!

Осушили. Сидоров сразу налил.

— Было у нас в дивизии хорошее правило, когда надо было кого наградить, покаа-а еще наградные листы дойдут... Командир свой орден: «На! Носи, заслужил»! Ларис, принеси-ка мою шкатулку!.. Так вот, Геннадий Борисович, милый ты мой, возьми-ка ты свой стакан покрепче!.. Он сегодня, мама, украл мою мечту! Была мечта — а он, гад хороший, пришел и сказал — нате, вот она!.. Понимаешь, Лариса, какой... помощничек.

Жена принесла шкатулку.

— Мама, прошу тебя выпить за моего наследника... Сына бог, как говорится, не дал... Дочка замуж вышла — тоже отрезанный ломоток... А наследник есть! За тебя, Геннадий Борисович! За то, что ты сделал, и за то, что тебе еще предстоит!

Они чокнулись и выпили. Иванцов поперхнулся.

Старушка пододвинула к нему закуски.

— Вот, Ген, смотри... — Семен Ильич достал из коробки завернутые в бархат награды.

Все уже разрумянились от вина, тепла, доброты...

— Таких, — Гена тронул «Красную Звезду», — у моего отца две и «За отвагу» — две... Ого... «Знак Почета», Трудового Красного Знамени, — он усмехнулся, — этого, конечно, нету... А это что?

— Это югославский. Было такое дело.

— Надо же...

Семен Ильич прищурился.

— А как ты меня насчет квартиры — помнишь? Ну, думаю — хватун! — Он снова налил до краев. — Ты, Гена, запомни — проведешь первую серию — своими руками нацеплю... Какой — еще не знаю, но готовься носить...

— Да ладно вам... — покраснел Иванцов.

— Ты бы спел, Сеня, — попросила старушка.

Семен Ильич для порядка помялся, но жена уже несла из комнаты видавшую виды семиструнную.

Он взял гитару, потрогал струны... И вид у него стал и вовсе залихватский.

Гена улыбнулся. И Семен Ильич запел.

Песня была о женщинах. О них, кто все выдержал, все вытерпел, смог. О фронтовых госпиталях, о детях, о безумной женской смелости. О душевной их щедрости. И о любви. Простая хорошая песня.

И пел Семен Ильич негромко, но, что называется, сердцем пел. И дрогнул Гена Иванцов — другим задушевным краем приоткрылся ему Семен Ильич. А жена и вовсе растрогалась — вспомнила войну.

И старушка мама тихо ушла в комнату — плакать и гордиться замечательным сыном, Сенечкой, одним из двоих уцелевших, одним из четырех воевавших ее сыновей.

Сидоров положил руку на плечо Иванцова.

— Послушай меня, Гена... Главное — ничего не бойся!.. Есть большие победы, есть маленькие... И чем крупнее, тем больше похоронок... Без потерь, Гена, побед не бывает! Мы в сорок четвертом—сорок пятом, что ни день — брали город или, там, село... И первый тост на новом месте — не чокаемся. Так что, давайте...

Они молча выпили.

Иванцов отодвинул стакан.

— Я позвоню еще...

Сидоров кивнул.

Гена набрал номер. «Алло! Это я...» Но в ответ сразу — гудки...

Квартира Иванцовых.

На кухне сидит отец и читает «Вечерку».

Щелкнул замок.

— Ген, ты?

Иванцов-младший не отзывается. Повозившись у вешалки, он входит в кухню.

— Ух ты, нашего полку прибыло...

Гена тяжело опустился на стул.

— А говорил, что работаешь... Я и думаю, кто же это по субботам работает? Да еще допоздна?.. По девкам если...

Гена молчал.

— Работаешь на износ, Геша... За сто десять в месяц... И вид у тебя не праздничный... Значит огорчили... Ты с чего это нагрузился?

Гена не выдержал, резко ударил по столу:

— Хватит!..

Отец засмеялся.

— Не шуми, мать разбудишь...

Из комнаты действительно отзывается мать:

— Геша, тебя покормить?

— Спи ты!.. Накормлю я его... — Отец кладет ему руку на плечо, заглядывает в глаза. — Выпить еще хочешь?..

— Нет. — Гена зажмурился. — Тошно мне...

— Поругался что ли со своей?

— Не в этом дело...

— Ладно. Я суп тебе разогрею.

Гена посмотрел, как ловко отец все делает одной рукой.

— Если бы ты, Геша, знал сколько раз ме-

ня били, когда я за твоей матерью бегал. А я был голубятник, ничего не боялся. Немцы голубятников знаешь, как остерегались? Как пленных построют, сразу сперва — коммунистов, потом евреев, а третьими — голубятников... Ну, ничего... Так что били меня, Геша, смертным боем... А я все равно всегда веселым был и свое взял...

Отец перелил суп в тарелку и поставил перед сыном. Сел напротив.

— А тебя, я вижу, разок мордой об стол приложили, ты и раскваснлся. Не иванцовская порода... Дядю Филиппа знаешь, как мордовали? И ничего, отовсюду вырвался...

Гена поднял на отца отрешенный взгляд и сказал то, что его больше всего сейчас волновало:

— Опасное дело, понимаешь?

Отец не понял.

Глава последняя. Победители

Бункер. Петров и Жогин застыли у приборов.

Петров командует.

На экране струйка пламени начинает расти, затем замирает.

Петров поворачивает рукоятку, и пламя послушно уменьшается...

Жогин ошалело моргает...

Петров отдает команды, и вновь пламя на экране послушно растет и послушно уменьшается. Еще команда — и пламя гаснет... Петров поворачивается к сияющим техникам и, усмехнувшись, предлагает Жогину:

— Попробуйте...

Жогин пересаживается за пульт. Команда. Поворот рукоятки — пламя растет, немного назад — уменьшается... Жогин осторожно выключает приборы и поворачивается к техникам.

— А ну-ка ты...

Черноглазый парень с ритуальной торжественностью занимает кресло у пульта.

И все повторяется.

Жогин сглатывает слюну и хрипло предлагает второму технику:

— А ты?..

Тот пожимает плечами:

— А зачем? Я и так видел...

Массивная дверь с шумом захлопнулась. Дежурный приветливо кивнул, и они вышли из бункера.

Их встречает ослепительная белизна. Снег. Повсюду — на кустах, на деревьях, на дороге — лежит свежий яркий снег.

В прорехи белых облаков проглядывает ясная синева ноябрьского неба.

Жогин вдруг срывается с места и бежит. Он бежит по поляне, оставляя четкие следы, затем останавливается:

— Петрович! Ты посмотри, какая красота!.. Пока мы колдовали... трали-вали...

Он ловко, по-мальчишески хлестко бросает снежок — точно! — в ствол...

— Петрович! Неужели — все?!

— Все, все... — улыбается Петров, жадно вдыхая чистый морозный воздух.

— Ну, дали мы!.. — Жогин влепил еще один снежок в дальний ствол. — Петрович! А может, с ходу отметим? А?.. Я, как чуял, приберег-таки...

— Погоди... — Петров открывает глаза. — Мне в Москву надо позвонить... в лабораторию...

— Потом. Сейчас никак не пробьешься!

— Надо бы сейчас. — Петров улыбнулся, чувствуя, как и его охватывает радостное возбуждение. — Надо, Костя... Неужели не сможем?

— О чем речь, Петрович?! Раз ты сказал «надо» — все! Засекай время — на старте Константин Жогин, Советский Союз!..

Институтский буфет. Обеденный перерыв. Многолюдно и шумно.

Светлана отыскивает Сидорова:

— Только что звонил Алексей Петрович, просил без него завтра не начинать — он утром уже будет здесь...

Сидоров отодвигает от себя тарелку.

— Та-ак...Это вы ему сказали насчет завтра?..

Светлана торопливо кивнула.

— ...Он еще просил сказать нашему Гене, что он ему запрещает без него работать...

— Ишь ты... Ну, ладно... Я сам ему скажу... Спасибо, Светочка...

Сидоров поискал глазами и нашел Иванцова. Тот сидит в дальнем углу рядом с Сашей. «Эх, ребята, ребята...»

Саша неторопливо допивает сок.

— Сегодня у вас вечер не занят? — хмуро спрашивает Гена

— Занят...

— Завтра у нас большой день... Событие. Пуск установки... — Он смотрит на нее, не отрываясь. — А сегодня — никак?

— У нас сегодня годовщина памяти мамы...

— Ох, Саша, извините...

Подходит Сидоров.

— Геннадий Борисович, можно вас?

Саша встает.

— ...Извините меня, Саша, я не знал...

Сидоров доверительно склоняется к Иванцову:

— Звонил Алексей Петрович... Обещал завтра прибыть... Он еще раз предупреждал об опасности...— Сидоров заглянул ему в лицо.— Может, не будем, а?..

Иванцов провожает глазами Сашу.

Сидоров берет его за локоть, повторяет:

— Звонил Алексей Петрович...

Иванцов, наконец, откликается:

— Пусть приезжает... Завтра в девять ноль-ноль я все включаю.

Знамена в углу. Бронзовый бюст Ленина. Это партком института.

Семнадцать часов двадцать пять минут. Голубев складывал бумаги, когда в дверях появилась плотная фигура Сидорова.

— Семену Ильичу!.. Слышал, уже слышал. Поздравляю... Молодец твой Петров, шеф прямо расцвел — Артемьев при мне звонил. Полный успех! Молодцы! Второе место, считай, у вас в кармане. А если бы еще и та темочка получилась!..— Голубев покрутил головой, прищурился. — Делаете что-нибудь?

Семен Ильич неопределенно повел рукой.

— Что-нибудь делаем...

Голубев, наконец, застегнул портфель.

— Ну все. По домам?

— А я на минутку. Мне взносы уплатить — и все.

— Семен Ильич, давай завтра! Сегодня уже видишь—пять минут до конца рабочего дня...

— Ничего, ничего... В магазине-то требуем, чтобы они до звонка работали... А тут дел-то... печать и подпись...

— Послушай, Семен Ильич, ты же знаешь — я раньше восьми никогда не ухожу... Но сегодня, ей-богу, обещал жене быть в шесть ровно...

— Вот партбилет... Вот деньги...

— Слушай, оставь мне — я в сейф закрою. А завтра с утра все сделаю: и подпись и печать... До утра потерпеть можно?..

Сидоров подумал и согласился:

— Оставляю... Даже неплохо... как в разведку...

Голубев захлопнул сейф, подхватил портфель и вслед за Сидоровым вышел в коридор:

— Ну, спасибо... В кои-то веки ухожу как все... Подбросить не надо?

Сидоров покачал головой.

— Нет... У меня еще тут есть... Мелочи...

Зеленая «Волга» мчится по ночной Москве. На улицах пустынно.

Летят навстречу машине вереницы фонарей.

Мелькнули холодным светом витрины магазина, и машина въехала во двор большого дома.

— Здесь?

— Следующий подъезд.

«Волга» затормозила. Жогин выскочил, достал из багажника небольшой чемодан, поставил на асфальт.

Они обнялись на прощание. Петров подхватил чемодан и вошел в освещенный подъезд.

— Петрович! Я через месячишко прилечу... Ох, загудим!..

Петров обернулся и помахал рукой. Хлопнула дверца, рокотнул, удаляясь, шум мотора.

В квартире было темно и тихо.

Петров зажег свет — Риты не было.

К экрану телевизора приклеен лист бумаги. Записка.

«Алеша! Без тебя — не могу. Я у мамы. Сюда заезжаю поливать цветы. Приедешь — позвони. Рита.»

Петров улыбнулся, посмотрел на часы: звонить было поздно.

Он прошелся по комнатам — все было по-

прежнему: книги, вещи, фотография матери над его тахтой... Он потрогал цветы на окне, взял кувшин и пошел на кухню.

Вода громко зашумела, наполняя кувшин, и Петров беспричинно заулыбался — он снова был дома.

Он закрыл кран и осторожно понес переполненный кувшин в комнату.

Но, когда он вышел в коридорчик-прихожую, он увидел, как ручка замка осторожно поворачивается. Петров зачарованно замер, следя за открывающейся медленно дверью.

На пороге стояла Рита.

Они стояли и смотрели друг на друга.

Рита опомнилась первой.

— Погоди, я отпущу такси... — она вдавила кнопку лифта, но дверь не открылась. — А у меня предчувствие было...

Петров беспомощно улыбался, сжимая в руках дурацкий кувшин с водой.

— Я сейчас...— двери лифта раскрылись, но лифт не был пуст — из него вышли двое: один в штатском, а другой в форме милиции.

Скользнув глазом по номерам квартир, штатский посмотрел на Петрова.

— Алексей Петрович Петров?

Алексей кивнул.

— Мы вам пытались дозвониться, но никто не отвечал...

Рита шагнула обратно из лифта:

— А в чем дело?

— Очень хорошо, что вы не спите — вы нам срочно нужны...

— Никуда он не поедет! — взорвалась Рита.— Алеша, что происходит?

— Пожалуйста, успокойтесь... Мы просим Алексея Петровича нам помочь... Это ненадолго...

Рита с тревогой взглянула на штатского.

— А как я могу проверить?..

Штатский поправил шарф:

— Извините, что не представился: Егоров Олег Николаевич, капитан милиции... Можете ссылаться на меня.

Петров надевает пальто.

— Алеша, я поеду с тобой...

Молоденький милиционер с нескрываемым восхищением смотрит на Риту.

И вновь мелькает за окнами ночная Москва. Ярко мигает синий фонарь на крыше. Мчится, подвывая сиреной на перекрестках, милицейская машина.

Подъезд института. Автомобиль, скрипнув тормозами, останавливается.

Выйдя из машины, Петров сразу взглядывает наверх. Окна лаборатории освещены, две рамы — без стекол. Он все понял.

— Опознание?

— Да,— кивнул капитан.— И экспертиза. . .

— Сколько их?

— Один.

Петров обернулся к жене

— Ты подожди меня. . .

Тело лежало на носилках в коридоре, накрытое простыней. Дверь в лабораторию была распахнута, и Петров сразу увидел стол, усыпанный осколками стекла, обрывки проводов, искореженный каркас установки.

Человек в белом халате тронул Петрова за рукав: «Взгляните. . .» — и приподнял простыню.

Петров посмотрел.

— Достаточно?

Он кивнул. И отвернулся.

Подошел капитан.

— Алексей Петрович, помогите экспертам... Дело все-таки специальное...

В лаборатории вспыхивают то и дело фотоблицы экспертов. Их двое. Они фотографируют все: и осколки на столах, и опрокинутые приборы, и обведенный мелом след лежащего тела на полу.

Петров осмотрелся.

— А где лабораторный журнал? Он должен был быть на столе.

— Сейчас найдем... Это его авторучка?

— Да.

— Вон куда улетела. . .

— Не этот? — откликнулся один из экспертов.— . . .Вот здесь лежал. . .

Петров торопливо взял журнал, полистал.

— Этот.

Еще ночь.

Директор сидит у себя дома. Настольная лампа освещает исписанные листки.

Для тех, кто привык видеть Льва Илларионовича днем, он представлялся «бодрым», «остроумным», «элегантным», «моложавым», «решительным» — в общем тем, кого привыкли видеть в президиуме, в кресле, на трибуне, во главе чего-то или кого-то... Но редко кто видел его на его настоящем рабочем месте, в мягкой куртке и с сигаретой в зубах. А именно в эти ночные часы создавалось то, что щедро рассыпалось днем... Днем у него было множество дел — ночные часы принадлежали только ему.

Мягко зазвонил телефон. Он удивился и поднял трубку.

— Лев Илларионович? Извините за ночной звонок...

— Это кто говорит?

— Петров говорит, Алексей Петров.

— А я не сплю... Бессонница, знаете ли... слишком благополучно живу... А раз мало волнений — от чего же отдыхать? Вы откуда звоните?

— Из Москвы. У Артемьева все благополучно закончено.

— Я знаю. Артемьев звонил. Спасибо вам...— Он зачеркнул одну из формул на лежащем перед ним листке. — Знаете, как у Байрона: «Я жить хочу, хочу печали...»

— Лев Илларионович,— перебивает Петров. Он сидит за своим столом посреди разгромленной лаборатории.— Я вам звоню ночью не от бессонницы.

— Ясно. В чем дело?

— Дело в том, что Семена Ильича Сидорова...— голос Петрова неожиданно прерывается, но лишь на мгновение,— уже нет в живых... Его недавно увезли. Я звоню вам из института...

— Подробнее...— сухо говорит директор.

— Взрыв средней силы. Стекол нет. Мебель повреждена. Стены целы.

— Пожара не было?

— Нет.

— Больше никто не пострадал?

— Нет. Сейчас должны привезти Иванцова — это его установка... Да вот — его уже привезли.

Гена Иванцов застывает на пороге 305-й комнаты.

— Милиция?

— Да. Они у Климантовича.

— Мне приехать?

— Не надо. Мы с Иванцовым разберемся. Утром приедете — доложим. Хотя уже сейчас ясно: это преступная халатность. В журнале нет ни одной записи. Это безграмотность. Авантюра...

— Разбирайтесь...

Положив телефонную трубку, директор жадно закуривает.

Сизые облака дыма тают в мягком свете настольной лампы.

Отодвинув один из ящиков стола, Лев Илларионович достает большую фотографию. Мы уже видели ее в кабинете Сидорова.

Судя по костюмам — она сделана в конце 50-х годов. На ней небольшая группа, человек десять. Они стоят на Красной площади. Стоят, обнявшись, молодые, улыбающиеся, освещенные весенним солнцем. Сверкают на лацканах новенькие ордена. В центре — Лев Илларионович, рядом — Лисин, Сидоров... Есть еще несколько знакомых лиц — из тех, кто был на совещании у Лисина.

Вокруг некоторых из незнакомых лиц — черные квадратики рамок.

Взяв черный фломастер, директор склоняется над фотографией.

Фотография оживает — исчезают черные рамки, все весело и беззвучно переговариваются, шутят, но затем вновь поворачивают головы к объективу и — замирают. И со свистом снарядов впечатываются одна за другой черные рамки. Все ближе и ближе.

Черный фломастер в руке Льва Илларионовича дрогнул и лег на стол. Шесть раз пискнул радиоприемник, и дикторский голос возвестил: «Московское время — два часа ровно...»

Лаборатория.

— Что вы на меня так смотрите? — оборачивается к оцепеневшему Иванцову Петров.

— Семен Ильич?..— хрипло спрашивает Гена.

— Да, да...

Иванцов подошел. Захрустело битое стекло.

— Как же так?.. Семен Ильич...

— Давайте без эмоций. Надо успеть разобраться...

— Как же вы могли?.. По телефону... Как у вас язык повернулся сказать о нем такое?

— Повернулся... Мне можно... Из-за одного такого эксперимента я теперь не могу спокойно смотреть на детей... Впрочем, вам этого не понять...

Иванцов действительно ничего не понимает:

— Он герой! Слышите? Ге-рой!

— Перестаньте...— Петров досадливо морщится.— Вы лучше объясните, что это за ступеньки?.. Ведь этот был подключен?

Петров показывает на обрывки проволоки.

— Этот...— Гена еще не пришел в себя. Он открывает самописец, автоматическим движением выматывает рулон. И говорит так же, автоматически, бесцветным голосом: — Писал с контрольного фотоэлемента... Градуировка... Площадка остановки... Одна, две... семь проб... Напуск, включение. Точно. Семь. Уже на четвертой пробе есть пик...

— Есть. Но это может быть что угодно, что угодно!..— Петров досадливо морщится.— Где записи? Где данные по температуре? По давлению? В журнале-то ничего?..

— Ничего...— глухо отзывается Иванцов.

— Бестолковщина... такой шанс был... А где расчеты? Бумаги хоть сохранились?

Гена смотрит на меловой контур на полу — все что осталось от Семена Ильича.

— Ведь вы же знаете, что должен был я...

— Знаю. Где бумаги?

— Я поеду... Я должен его увидеть...— он посмотрел на Петрова и теперь услышал его.— Бумаги в ящике... Я должен его увидеть!..

Кафельный пол.

Люминесцентные лампы.

Ряды холодильных камер поблескивают стальными рукоятками замков.

Гулко звучат шаги.

По коридору морга идет Гена Иванцов. С ним — двое мужчин в белых халатах. У одной из дверей они задерживаются:

— Заходите...

Они входят в резекционную. Яркий свет. Белые стены.

Семен Ильич лежит на столе, как он лежал на полу — лицом вниз. Одна рука откинута.

Иванцов замер.

— Покажите ему лицо,— устало скомандовал прозектор.

Одеревенелое тело перевернули.

Иванцов напрягся и сам словно окаменел — Семен Ильич лежал перед ним спокойный, неподвижный. Мертвый.

— Семен Ильич...

Гена наклонился над Сидоровым и поцеловал его.

— Что у него в кулаке, не смотрели? — спросил за его спиной прозектор.

— Да нет, — усмехнулся младший из медиков,— не смог разжать... Сейчас разрежем, посмотрим...

Правая рука Сидорова крепко прижата к груди. Кулак зажат судорожно, намертво.

— Не надо резать,— хрипло попросил Гена и взялся за ледяной кулак.— Я разожму...

— Дайте ему что-нибудь,— сказал прозектор.

Иванцов попробовал... но не смог.

— Отойдите,— скомандовал прозектор и стал отгибать негнущиеся пальцы...— Ну-ка, ну-ка... глядите, что-то есть... бумажка...

— Не порвите...— хрипит Иванцов.

Прозектор поворачивается, держа пинцетом скомканный листочек:

— Там еще маленький обрывочек... миллиметра два ...сильно примерз...

Но Гена уже понял, что он держит в руках — на листочке тремя столбцами стояли цифры.

Он подошел к мраморному столу, наклонился и еще раз поцеловал застывший морщинами лоб.

Утреннее солнце высветило дома.

Начинался рабочий день.

Торопливой вереницей спешат к институту сотрудники.

Входная дверь не успевает закрываться. Вот и Саша. Входит вместе со всеми.

Небольшая задержка у гардероба. Все толкутся — что-то стряслось... Из стоящей неподалеку группки до нее доносятся голоса. Уловив слова: «Один был... сам решил работать... у них в седьмой только и жди Ч-П» — Саша быстро избавилась от пальто и торопливо сунулась к уборщице.

— Что-нибудь случилось?

Лицо уборщицы вдруг искривилось.

— Чего, чего... На третьем этаже убился один... Все стекла вышибло...

Саша побледнела:

— В какой комнате?

— В триста пятой... Да ты что?

Но Саша уже не слышала. Автоматически показав пропуск, она задержалась на миг у лифта — там тоже говорили: «Ему бы еще жить и жить»,— и, не дожидаясь лифта, побежала вверх по лестнице.

Она бежала все быстрее и быстрее.

На площадке третьего этажа она кого-то толкнула, бросила «извините!» и устремилась по коридору, не замечая ничего — впереди была дверь с табличкой «305».

— Туда нельзя.— протянул руку дежурный охраны.

Но Саша, отбросив руку, распахивает дверь. И видит...

Гена сидит на стуле, уставясь невидящим взглядом в контур человеческой фигуры, нарисованной мелом на пластике пола.

— Живой...— выдохнула Саша.

— Нельзя же, говорю...— всунулся было дежурный, но руки Саши обхватили Иванцова.

— Живой... живой...— повторила она и заплакала.

Лукич и Габоев дружно отвернулись и затихли в своем углу.

— Саша... Сашенька... Саша...

Он гладит ее по голове, а она уже плачет, не сдерживаясь, взахлеб.

Дежурый деликатно притворяет дверь.

Резко звонит телефон, Габоев поднимает трубку:

— Да, Алексей Петрович... приехал... здесь... Я передам.— Он осторожно кладет трубку, тихо говорит.

— Геннадий Борисович, Гена... тебя ждут у директора.

Иванцов кивает, что он понял. Но с места не двигается, продолжая гладить Сашу по волосам.

Кабинет директора.

— Работа проделана огромная,— говорит Петров.— Иванцов все смоделировал, обсчитал. Но, как я и предупреждал, все это взлетело на воздух при первой же попытке.

— Это я виноват,— горько роняет Голубев.— Торопился..., а он ведь прямо сказал про разведку...

— Не убивайтесь,— директор закурил и усмехнулся.— Нам еще работать...

Дверь открылась, вошел Иванцов, молча сел в кресло и закурил. На него покосились: кроме директора, в кабинете обычно никто не курил.

Директор посмотрел на Иванцова, но ничего не сказал.

— Да-а...— пробасил из угла Борис Фомич Лисин.— Теперь наши радужные планы...

Голубев мрачнеет еще больше.

— А другие темы? Итоги-то будут...

— Конечно, будут,— Лисин покивал большой головой.— Но здесь-то — теперь что скрывать — ожидалось нечто вроде козырного туза...

Петров перебил:

— Плохо, что нет результата... Хотя бы отрицательного.

Иванцов встал.

— Результат есть. Вот...— он достал из кармана смятый белый листок.— Запись первой серии...

Директор с интересом посмотрел на Гену. Петров быстро подошел и взял смятый листок.

Три столбца цифр — аккуратный сидоровский почерк. Петров видит за этим больше, чем просто цифры. Он видит хронику эксперимента.

Первые цифры первого столбца — 17. 50. Часы над дверью 305-й показывают 17. 50... Щелк — тумблер.

Щелк — другой... Семен Ильич включает установку.

Полистав новенький лабораторный журнал и полюбовавшись на пустые таблицы, Сидоров откладывает журнал в сторону и кладет перед собой маленький белый листок.

Голос Петрова.

— То ли он считал это какой-то репетицией, несерьезной проверкой... не знаю... но журнал он, видимо, решил поберечь.

18. 30.

Громкий щелчок. Загудел моторчик.

Включается самописец.

И снова вступает в свои права главная музыкальная тема...

19. 00.

Включен лазер. Яркие вспышки озаряют лабораторию.

В дверь просовывается дежурный охраны, но, узнав Сидорова, тут же исчезает.

19.50.

Установка работает.

Семен Ильич успокоился — все идет нормально.

Самописец рисует первую ступеньку — ничего интересного.

Сидоров записывает первые цифры.

20.40.

Вторая проба.

Сидоров даже постучал по стеклу самописца — никакого эффекта — гладенькая ступенька...

Сидоров хмуро протирает фильтры...

Цифры второй пробы.

21.30.

Рука Сидорова передвигает регулятор на три деления. Вспышки участились...

Семен Ильич уже без пиджака.

Перо самописца начинает отклоняться. Сидоров, еще не веря, постучал по стеклу, но перо продолжает выписывать маленькую зазубрину...

22.10.

Самописец рисует гораздо более мощный пик...

Поискав по ящикам, Сидоров находит кусок засохшей булки и жадно вгрызается в нее.

— Я был не прав. Уже на третьем режиме Семен Ильич получил положительный результат... А четвертый заход уже дал успех промышленного значения... Здесь надо было кончать, остановиться... И здесь начинается уже необъяснимое...

«Ра-асцветали яблони и гру-уши...» — поет раскрасневшийся Сидоров и передвигает регулятор сразу на пять делений.

Вспышки замигали чаще...

На часах — 23.10.

Взглянув на самописец, он быстро набирает номер, продолжая мурлыкать песню... По телефону он говорит быстро и весело...

23.30.

Сидоров передвигает регулятор еще на три деления.

Перо самописца выписывает большой пик, но уже другой формы...

— Он полез в критические режимы. Он стал накачивать туда энергии больше, чем ее можно было отвести... Ясно, что где-то был порог, за которым — лавина...

«Пусть он вспомнит девушку простую, пусть услышит, как она поет»... — Семен Ильич счастлив.

Вспышки мигают одна за другой.

Сидоров записывает последнюю цифру — и в этот момент грохочет взрыв. Вспышка...

Петров отрывается от листка, возвращает его Иванцову.

— Получилось, Геннадий Борисович, — говорит он сухо и отходит к окну.

— Все ясно, — жестко заключает директор. — Победителя не судят! Так что можем поздравить коллектив седьмой лаборатории с большим достижением. — Он поворачивается к Лисину. — Можем?

Петров, глядя в пол, неожиданно громко говорит:

— Я понимаю, что теперь институт сможет построить наконец второй корпус, купить оборудование, расшириться... Победа все спишет... Все? А как допустили это?

— Не надо, Алексей Петрович...— трогает его за плечо Голубев.

— Надо! Надо! — Петров поворачивается к директору.— Я с вами работать не буду — не смогу... Считайте, что мое заявление об уходе уже написано!

— Но не принято,— тихо говорит директор.— Успокойтесь... Вы без института не проживете, и вы нужны институту. Вы устали, Алексей Петрович, и все права у вас, но даже в отпуск я вас сейчас не отпущу...

Иванцов молча, внимательно рассматривает всех.

В дверь заглядывает Лукич.

— Заходите, Григорий Лукич! — Лисин оглянулся на директора.— От имени дирекции... Вы ведь парторг лаборатории?.. Вот и партком здесь...

— Там внизу жена пришла... Лариса Павловна... Сидорова... она еще не знает...

Директор растерянно повернулся к Голубеву:

— Василий Трофимович... Я не смогу...

— О чем речь, Лев Илларионович,— секретарь парткома понимающе кивнул.— Алексей Петрович, вы мне поможете?

Петров упрямо молчит, глядя в сторону.

— Дайте я скажу,— неожиданно спокойно говорит Иванцов.— Она меня знает. Я у них дома был... Вы только потом подойдите, официально...

Вестибюль института.

Гена Иванцов спускается по лестнице.

Жена Сидорова бросается к нему.

— Что случилось, Геночка? Дома не ночевал. Машина вон стоит, а его нет. Я позвонила, говорят — приезжайте...

— Понимаете, Лариса Павловна...— Гена запнулся и вдруг понял, что не может ничего сказать.

— Что случилось? Что? Вы не стесняйтесь...

— Мы с ним...

— Он мне позвонил поздно, не знаю, откуда, сказал только «Ох, Ларка, я здесь загулял»... Потом запел и повесил трубку. Я думала он у кого-то.

Гена отвернулся.

...Огромный пик на рулоне самописца...

...Улыбающийся Сидоров поет, сдвигая регулятор все дальше и дальше...

— Геночка, что с вами, не плачьте...

Он посмотрел ей прямо в глаза — она замотала головой:

— Нет, нет!

Он сжал зубы.

— Да!

— Как же так?

Она лихорадочно замотала головой, стараясь не принять, не поверить — спастись.

— Он же звонил... Гена! Геночка! Как же так?..

Иванцов не отвечал, плакал.

Откуда-то незаметно подошли Голубев, Лисин, директор.

— Лариса Павловна, милая, позвольте, я вам скажу... Мы с Семеном Ильичем...

Слева от входа, у колонны, уже сооружается траурный стенд. Стучат молотки.

И только увидев эти черные ленты, она поверила.

И зарыдала, забилась, припав к плечу Лисина. — Как же... Как же он не подумал... о нас!

Мясистое лицо Лисина дрогнуло, и он всхлипнул...

Гена Иванцов, отвернувшись, смотрит в окно — перед его глазами под музыку песни Семена Ильича вновь повторяется финал эксперимента.

Рапид позволяет разглядеть мельчайшие детали. Все точно и в то же время зачаровывает своей слитной плавностью, как мелодия.

Ослепительным аккордом вспыхивает взрыв.

И мы видим в томительном замедлении рапидной съемки, как голова Сидорова отбрасывается назад, но как его правая рука, скребнув пальцами по столу, накрывает и стискивает драгоценный листок, и как он падает вниз лицом, прижимая к груди и укрывая собой маленький комочек бумаги.

Все становится белым, ослепительно белым.

А затем — тьма...

И сразу энергичные будни. Кабинет директора.

— Спасибо, спасибо... — директор опускает трубку, сухо говорит Лисину: — Надо заготовить приказ о назначении Петрова... Утвердим после...

На директорском столе гудит селектор. Голос секретарши: — Вас — академик-секретарь!

— Да! Здравствуйте! А вы откуда знаете? У «них» это называется «утечка информации», а у нас просто — «все говорят»... Да что вы... Это только первые результаты, еще проверять и перепроверять... Ну, конечно, зарегистрируем, запатентуем — все как полагается... Да, герой... — Голос директора стал серьезным. — Я с вами вполне согласен... Да... И биография прекрасная — из крестьян, фронтовик, да... И не только для молодежи... Вы это обсудите в Президиуме... Дело общее — юбилей вот-вот... Спасибо. Огромное спасибо...

Положив трубку, он кивает Лисину:

— Теперь только спокойно доделать... Все будет!..

Бывший кабинет Сидорова.

— Вызывали, Алексей Петрович?

— Да. Садитесь, пожалуйста... — Петров медленно встал. — Геннадий Борисович. Мне поручено передать: ваша работа оценена очень высоко. Вы полноправный соавтор Семена Ильича. Должен вас поздравить...

Иванцов молчал.

— Я был неправ. Тема перспективная... Так что теперь — дело за вами!

— Я отказываюсь работать на этой установке.

— Не понял...

Гена Иванцов, стараясь говорить сухо и отчетливо, повторил:

— Я отказываюсь работать на этой установке.

— Не понял...

— Риск остается, Алексей Петрович. — Гена поднял на Петрова напряженный взгляд. — У меня есть младшая сестра. Есть любимая девушка. И есть мать, которой нелегко было меня вырастить... Если я погибну, спасая человека, — она поймет. А гибнуть за абстрактную формулу, за новый результат, за награды, за премии — я не имею права... И поэтому — отказываюсь...

— Это не «абстрактные формулы»...— Петров отошел к окну, побарабанил по раме. — Я вас понимаю... Я понимаю, что вы не боитесь.. Но наука — это не ваше личное дело. Лаборатория все равно продолжит работу. Я считаю это целесообразным. — Он повернулся к Иванцову. — У меня — все.

— У меня — тоже.

И Гена Иванцов наконец улыбнулся.

Хроника. Напряженные короткие кинокадры. Голоса дикторов программы «Время».

«Братская помощь в борьбе за свободу — это наш интернациональный долг...»

Ангола. Бойцы Народной Армии.

«Первый поезд на готовом участке Байкало-Амурской магистрали...»

Мелькают веселые лица строителей.

«Сегодня в Кремле были вручены ордена и медали группе сотрудников Института проблем экспериментальной химии...»

Они идут по залитой солнцем Красной площади.

Идут плотной группой, почти шеренгой, плечом к плечу — так обычно просят идти корреспонденты и кинооператоры.

Сверкают новенькие награды на лацканах.

Директор, Лисин, Петров, Иванцов, Лукич...

Весело перебрасываясь шутками, они останавливаются — кинокадр вдруг замирает и становится фотографией.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Восхождение» (по мотивам повести Василя Быкова «Сотников»), 11 ч.

Авторы сценария Ю. Клепиков, Л. Шепитько. Режиссер-постановщик Л. Шепитько. Оператор-постановщик В. Чухнов. Художник-постановщик Ю. Ракша. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Я. Потоцкий.
Роли исполняют: Б. Плотников, В. Гостюхин, С. Яковлев, Л. Полякова, В. Гольдентул, А. Солоницын, Н. Сектименко, М. Виноградова.

«Жизнь и смерть Фердинанда Люса», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч., 3-я серия — 7 ч., 4-я серия — 7 ч.

Автор сценария Ю. Семенов. Режиссер-постановщик А. Бобровский. Оператор-постановщик Н. Олоновский. Художник-постановщик Л. Перцев. Композитор И. Шварц. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: В. Сафонов, Д. Банионис, П. Панков, Н. Гриценко, Ю. Будрайтис, И. Ледогоров, Э. Киви, Э. Коппель, Е. Евстигнеев, Б. Иванов, А. Вокач, С. Чокморов, Р. Суита, Т. Дегтярева, И. Кашинцев, Е. Васильева, Р. Куркина, Е. Ханаева, А. Калягин, О. Басилашвили, В. Шульгин, Л. Поляков, О. Голубицкий, Пак Чун Себ, М. Погоржельский, Г. Лямпе, В. Ливанов, А. Порошин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Деревня Утка», 9 ч.

Автор сценария А. Александров. Режиссер-постановщик Б. Бунеев. Оператор-постановщик В. Гинзбург. Художник-постановщик О. Беднова. Композитор Е. Геворгян. Звукооператоры А. Матвеенко, Е. Терехов.
Роли исполняют: Р. Быков, Оксана Дубень, Е. Санаева, А. Потапов, В. Захарченко, Г. Милляр, Е. Алексеева, В. Александров, С. Ремизов.

Киностудия имени А. Довженко

«Остров юности», 7 ч.

Автор сценария А. Власов. Режиссеры-постановщики Ю. Слупский, Б. Шиленко. Оператор-постановщик А. Пищиков. Художник-постановщик А. Кудря. Композитор И. Карабиц. Звукооператор Р. Бисноватая.
Роли исполняют: В. Андреев, О. Демшевская, В. Лозбин, С. Маслобойщиков, Т. Синицкая, Ю. Бондаренко, А. Руденко, И. Щербинина, Б. Новиков, А. Мовчан, Н. Скоробогатов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Птицы наших надежд», 6 ч.

Авторы сценария Э. Ишмухамедов, Р. Тюрин. Режиссер-постановщик Э. Ишмухамедов. Оператор-постановщик Д. Салимов. Художники-постановщики А. Шибаев, Э. Аванесов. Композитор Е. Ширяев. Звукооператор Д. Ахмедов.
Роли исполняют: Ю. Каморный, Н. Сайко, И. Печерникова, Н. Сыдыгалиев, Б. Ихтияров, М. Абзалов, Л. Сарымсакова, Ш. Аббасов.

«Ты — песня моя», 9 ч.

Автор сценария М. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик А. Кабулов. Операторы-постановщики Т. Эфтимовский, Т. Каюмов. Художник-постановщик В. Добрин. Композитор Ф. Янов-Яновский. Звукооператор З. Предтеченская.
Роли исполняют: О. Амангельдыев, А. Юнусова, Б. Ихтияров, С. Норбаева, Н. Рахимов Р. Сагдуллаев, Ш. Яхьяев, Л. Михайлова.

Зарубежные фильмы

«Братья по крови», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Дин Рид, Вольфганг Эбелинг. Режиссер Вернер Валльрот. Оператор Ганс Хайнрих. Художники Хайнц Реске, Марлене Вильман. Композитор Карл-Эрист Зассе.
Роли исполняют: Дин Рид, Гойко Митич, Гизела Фройденберг, Йорг Панкнин, Корнел Испас, Тома Димитриу, Юрие Дарие.

«Девушка-директор», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (КНДР).

Автор сценария Ким Ги Ен. Режиссер Ким Док Гю. Оператор Хо Ы Сун. Композитор Хан Си Чжун.
Роли исполняют: Ким Ок Хи, Ким Ен Рин, Хван Мин, Ким Дон Сик, Ким Сан Ун, Ли Кым Сен.

«Девушки и женщины» (по повести Мхаммада Халиля Фарага и Фарида Адель Мунима), 8 ч.

Производство «Фильмы Камаля Салах-Эд-Дина» (АРЕ).

Автор сценария и режиссер Камаль Салах-Эд-Дин. Оператор Али Хайрулла. Художник Субхи Буста. Композитор Хелми Аббас Бакр.
Роли исполняют: Нур Шериф, Сугейр Рамзи, Марьям Фахреддин, Тауфик Даки, Саид Зейдан, Шагиназ, Лейля Назми, Нагва Фуад, Саид Салех.

«Мы так любили друг друга», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Деантир» (Италия).

Авторы сценария Адже, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Режиссер Этторе Скола. Оператор Клаудио Чирилло. Художник Лучано Риччери. Композитор Армандо Тровайоли.
Роли исполняют: Нино Манфреди, Витторио Гассман, Стефания Сандрелли, Стефано Сатта Флорес, Джованна Ралли, Альдо Фабрици.

«Золотая лихорадка», 8 ч.

Производство «Чарлз С. Чаплин фильм корпорейшн» (США).

Автор сценария и режиссер Чарлз Чаплин. Оператор Ролли Тотеро. Художник Чарльз Д. Холл. Композитор Чарлз Чаплин.
Роли исполняют: Чарлз Чаплин, Мак Суейн, Том Мюррей, Джорджия Хейл, Малкольм Уайт, Генри Бергман.

«Доктор Франсуаза Гайян», 8 ч.

Производство «Аксьон фильм» (Франция).

Авторы сценария Андре Брунелен, Жан-Луи Бертучелли. Режиссер Жан-Луи Бертучелли. Оператор Клод Ренуар. Композитор Катрин Лара.
Роли исполняют: Анни Жирардо, Жан-Пьер Кассель, Франсуа Перье, Уильям Корин, Изабель Хупперт, Сюзан Флон.

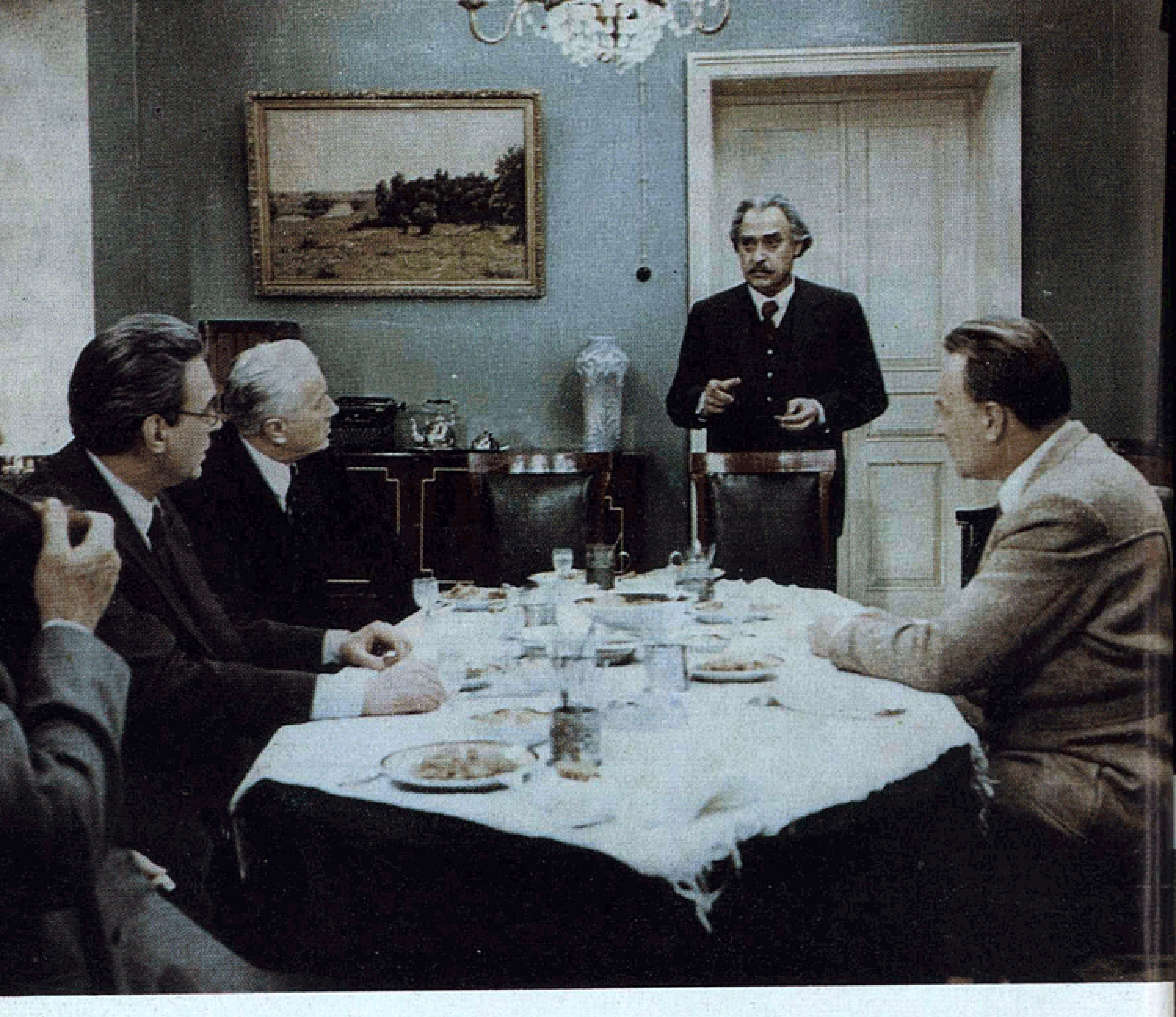




Кадры из фильма «Солдаты свободы»

Май 1945 года. Прага свободна.
Старый житель Праги беседует с советским генералом, начальником политического управления 4-го Украинского фронта Л. И. Брежневым.
В роли Л. И. Брежнева — Е. Матвеев,
Старый пражанин — Ю. Догнал





*Георгий Димитров,
Клемент Готвальд,
Пальмиро Тольятти,
Вильгельм Пик и Морис Торез
обсуждают задачи
дальнейшей активизации
антифашистских сил в Европе.
В ролях (слева направо):
Клемента Готвальда — Б. Пастерек,
Пальмиро Тольятти — Л. Кабакчиев,
Вильгельма Пика — Х. Пройскер,
Георгия Димитрова — С. Гецов,
Мориса Тореза — Б. Белов*

*Секретарь Венгерской
Коммунистической партии
Янош Кадар в годы борьбы
с режимом Хорти.
В роли Яноша Кадара — К. Уйлаки*

*Бухарест, 1936 год.
Выступление Николае Чаушеску
на процессе Национального
антифашистского комитета.
В роли Николае Чаушеску —
К. Фугашин*

*Сентябрь 1944 года.
Бой на берегах Вислы*

*Июль 1944 года.
Эдвард Герек,
шахтер, офицер бельгийской
повстанческой армии,
сообщает товарищам
о создании в Польше
Народного правительства.
В роли Эдварда Герека —
Э. Любашенко*

*Май 1944 года.
Народно-освободительная армия
Югославии под командованием
Иосипа Броз Тито
с боями выходит из окружения.
В роли Иосипа Броз Тито —
Н. Еременко*

*20 июля 1944 года.
Словацкий национальный совет
на конспиративном совещании
в «Доме лесорубов»
обсуждает план
предстоящего восстания.
Выступает Густав Гусак.
В роли Густава Гусака —
И. Мистрик*

*Французский офицер,
участник Словацкого
национального восстания*

*Будапешт, октябрь 1944 года.
Бой за королевский дворец в Буде*

*София, 9 сентября 1944 года.
Тодор Живков: «Друзья!
Навсегда положен конец
фашистскому рабству».
В роли Тодора Живкова —
П. Стефанов*

*22 июля 1944 года.
Жители Люблина приветствуют
советских воинов-освободителей*



ДА ЖИВЕЕ
О Ф

